CUPRINS

PAGINA

CREAŢII

OCTAVIAN NEMESCU
MUZICA TIMPULUI ŞI A LOCULUI: CICLUL "MUZICA ORELOR" 3
GEORGE BALINT
O MUZICĂ ORIENTATĂ COSMOGONIC 8

STUDII

NICOLAE BRÂNDUŞ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (XIX) 11
GEORGE BALINT
DOUĂ COORDONATE FUNDAMENTALE PENTRU GÂNDIREA MUZICALĂ 14
VASILE VASILE
EVOLUȚIA PSALMULUI CA GEN MUZICAL (I) 28

ETNOMUZICOLOGIE

DANIELA ROXANA GIBESCU
CONTRIBUŢII LA PROMOVAREA ŞI VALORIFICAREA ŞTIINŢIFICĂ
A FOLCLORULUI DOBROGEAN 86

ISTORIOGRAFIE

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI
OPERA COMPONISTICĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU. CATALOG CRONOLOGIC (IV) 104
VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XXVII). FONDUL VIOREL COSMA 136

FESTIVALURI

DAMIAN VULPE
CEA DE A XXXIX-A EDIŢIE A FESTIVALULUI „TIMIŞOARA MUZICALĂ” 146

ANIVERSĂRI

AL. I. BĂDULESCU
GRIGORAŞ DINICU – 125 DE ANI DE LA NAŞTEREA VESTITULUI
VIOLONIST ROMÂN DIN SECOLUL XX 154

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

CREATIONS

OCTAVIAN NEMESCU
MUSIC OF TIME AND SPACE: THE CYCLE "MUSIC OF THE HOURS" 3
GEORGE BALINT
COSMOGONIC ORIENTED MUSIC 8

STUDIES

NICOLAE BRÂNDUŞ
THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XIX) 11
GEORGE BALINT
TWO FUNDAMENTAL COORDINATES FOR THE MUSICAL THINKING 14
VASILE VASILE
EVOLUTION OF THE PSALM AS MUSICAL GENRE (I) 28

ETHNOMUSICOLOGY

DANIELA ROXANA GIBESCU
CONTRIBUTIONS TO THE PROMOTION AND SCIENTIFIC VALORIZATION
OF THE FOLKLORE FROM DOBROGEA 86

HISTORIOGRAPHY

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI
PAUL CONSTANTINESCU. CHRONOLOGICAL CATALOG OF HIS MUSICAL WORKS (IV) 104
VIOREL COSMA
ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS AND DOCUMENTS (XXVII). VIOREL COSMA FUND 136

FESTIVALS

DAMIAN VULPE
THE 39TH EDITION OF „TIMIŞOARA MUZICALĂ" FESTIVAL 146

ANNIVERSARIES

AL. I. BĂDULESCU
GRIGORAŞ DINICU – 125 YEARS FROM THE BIRTH OF A FAMOUS ROMANIAN VIOLINIST
OF THE XXTH CENTURY 154

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Muzica TIMPULUI şi a LOCULUI
CICLUL "MUZICA ORELOR"

Octavian Nemescu

Viitorul se construieşte din utopiile prezentului

1.1. În acest ciclu este vorba de **întoarcerea** muzicii, artei **la funcţiile originare** (primordiale, străvechi), atunci când muzica era *ritual* şi *nu spectacol.* O putem numi Muzica TIMPULUI şi a LOCULUI, deci o muzică ce se desfăşoară într-un anumit TIMP şi într-un anumit LOC.

Exemple: muzici ritualice pentru câmp, pădure, râuri, la malul mării, pe vârful muntelui, etc.; pentru însămânţare, rodire, cules roade, vânat, muzici de mulţumire duhurilor animalelor, etc.; muzici de dimineaţă, de prânz, la apusul soarelui – la indieni; muzici de purificare a unui loc, de alungare a demonilor, muzici în Templu, în jurul Templului; muzici de Paşte, colinde de Crăciun, etc.

Aşadar, se cânta numai într-un anumit SPAŢIU şi o anumită perioadă de Timp.

Începând cu Renaşterea, atunci când arta şi - a pierdut funcţia magică şi a devenit spectacol, muzica europeano - occidentală a u i t a t, în general, aceste funcţii. O simfonie de X, de pildă, se poate cânta în orice sală de concert şi la orice oră de zi sau de noapte. Şi un oratoriu de Paşte sau de Crăciun se poate auzi oricând şi oriunde.

1.2. Această întoarcere sau, altfel spus, **recuperare**, reclamă o atitudine POSTMODERNĂ, în contextul unei RECUPERĂRI ÎNNOITOARE a unor Tradiţii.

https://biblioteca-digitala.ro

Eu fac parte din generaţia care a avut asemenea apartenenţă, fiind preocupată de orientările estetico-muzicale de factură minimalo - repetitivă, spectralistă, arhetipală, ritualistă, metamuzicală, metastilistică, etc. Toate aceste direcţii s-au născut începând cu 1960, ca reacţie la doctrinele artistice anterioare, de tip serial şi aleatoric.

2. Intenţii oarecum asemănătoare, în acest sens, de muzică a Timpului doar, o identific şi la ciclul celor 7 opere cu caracter futurist, S.F. ale lui Karlheinz Stockhausen. Fiecare dintre cele 7 opere, elaborate de-a lungul anilor 1980-2006, trebuie executată, pe scena operei, într-o altă zi a săptămânii. Se poate face o paralelă, în cazul respectiv, între **tetralogia** lui Wagner şi **septualogia** lui Stockhausen. Este vorba, în primul caz, de trecutul mitologic (germanic) şi, în al doilea, de viitorul în care umanitatea va realiza contacte cu civilizaţii extraterestre.

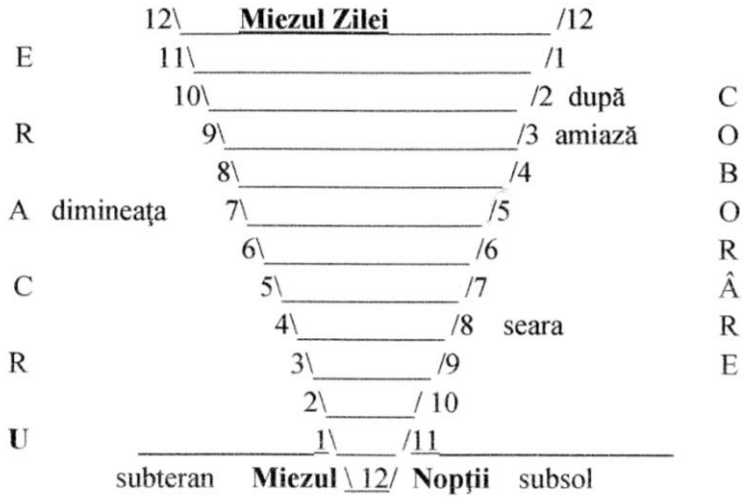
Eu am fost atras de ideea muzicii "Timpului şi a Locului" încă din 1965, când am compus piesa intitulată "Combinaţii în cercuri" (în prima variantă, pentru violoncel şi mai multe benzi de magnetofon). Această lucrare trebuia să fie cântată în timpul unei **nopţi de vară**, într-un **parc** sau la **marginea unui lac**, cu fundal de ţârâit de greieri. Benzile erau şi ele constituite din zumzete de insecte. Piesa avea aspectul unui ritual sau a unei muzici ambientale cu caracter ecologist. De-a lungul anilor 1970-80 - 2000 am compus muzici electronice cu destinaţie ambientală, care ar trebui să fie cântate, la modul ideal, în **spaţii neconvenţionale**.

Este vorba de: "*Gradeaţia*" (1982), frescă electroacustică pentru **anturajul Mânăstirii "Voroneţ"**; "*Natural-Cultural*" (1973-1983), muzică ambientală pentru **vârful unui munte** sau la **malul mării**, la **răsăritul** sau la **apusul** soarelui; *Sonatu(h)r*" (1986), muzică pentru **ambianţa unei livezi**, în perioada de **înflorire a pomilor**, la **asfinţitul soarelui**; "*Trisson*" (1987), muzică **nocturnă** pentru **ambianţa unui templu**; "*Finalpha*" (1990), muzică pentru **apusul soarelui**, cu **cer înnourat, înainte de furtună** sau pentru

https://biblioteca-digitala.ro

începutul şi sfârşitul unui concert; "*Secula Seculorum*" (1999), muzica pentru **sfârşitul unui secol**.

3. În cazul "ciclului orelor", elaborat între 1993-2014, având ca temă: o **Călătorie Iniţiatică în Lumea de Dincolo**, fiecare lucrare ar trebui să fie cântată, la modul ideal, la **ora căreia îi este destinată** (din zi sau din noapte) şi la **nivelul**, **etajul corespunzător** al unei **Piramide** cu vârful în jos, ce are **13 niveluri (12 etaje).**



4. Tema "**Călătoriei Iniţiati ce în Lumea de Dincolo**" nu a mai fost abordată în istoria muzicii europene (poate cu excepţia parţială a operelor cu subiectul "Orfeu", din perioada barocă).

Doar în literatură există "Divina Comedie" de Dante, pe un scenariu catolic, în care Lumea de Apoi este configurată pe 3 etaje (de jos în sus); Infern, Purgatoriu, Paradis, acesta din urmă având 9 ceruri. Tema Lumii de Dincolo abundă în picturile, cu caracter religios şi în frescele din interiorul şi

https://biblioteca-digitala.ro

exteriorul mânăstirilor. (În varianta ortodoxă există numai 2 etaje: Iad şi Rai).

5. În cazul *ciclului orelor* este vorba de un **scenariu egiptean**, uşor modificat, datat din perioada Egiptului Antic, deci de aproximativ 5000-7000 de ani. În acest context iniţiaţii urmau să parcurgă o călătorie extracorporală (fiind închişi într-un sarcofag) timp de **12 ore ieşirea din trup** şi **12 ore întoarcerea în corp**. La fiecare oră a acestei călătorii li se dezvăluiau alte etaje ale Lumii de Dincolo. Ei reveneau (cei care reveneau) cu o Conştiinţă fundamental modificată. Ceva asemănător I s-a întâmplat şi lui Mahomed, în Călatoria sa extracorporală în cele 7 ceruri. În cazul lui "zborul pe calul înaripat" a durat foarte puţin (ulciorul de apă nu a apucat să se verse complet!). Se poate comenta, această ieşire din trup, în termenii *timpului dilatat*. Sunt cunoscute şi alte situaţii de experienţe mistice asemănătoare (din lumea iudeo-creştină sau hindusă).

6. Evadări de natură extracorporală se întâmplă şi în epoca modernă şi postmodernă a zilelor noastre, la unele persoane (poate puţine şi, oricum, predilecte spre experimentele respective).

Acestea sunt şi expediţiile din afara trupului pe care le-au verificat Robert Monroe şi William Buhlman.

Duşmanii sau scepticii acestor experienţe sunt, pe de o parte, teologii (religioşii fanatici) şi, pe de altă parte, ştiinţificii atei, pentru care toate acestea sunt fie, ispite satanice fie, halucinaţii ale creierului.

7. În 1998 am publicat în Revista "Muzica", iar în 2000 în revista americană "BANANA FISH" un studiu intitulat "*Spre o nouă muzică iniţiatică*". Este vorba aici, de părerea mea cu privire la condiţiile pentru realizarea, în zilele noastre, a unei muzici de tip iniţiatic.

8. "Ciclul Orelor" mai are şi o bază ezoterică, aparţinând ezoterismului universal. Conform acestor concepţii, fiecare individ are un **EU superior** (care, în condiţiile întrupării, la cei mai mulţi dintre noi, este inconştient sau adormit) ce este "**îmbrăcat**" (de sus în jos) în 1) Corpul Spiritual sau Cauzal (având ca "miez" EUL Superior); 2) Corpul Mental; 3) Corpul

https://biblioteca-digitala.ro

Astral (Corpul Dorinţei); 4) Corpul Eteric (Energetic, al pulsaţiilor, Chakrele); 5) Corpul Carnal, fizic.

9. În "Ciclul Orelor" drumul parcurs, încântarea lucrărilor, de la *12 noaptea spre 12 ziua,* este unul al **DEZBRĂCĂRII** *Eu-lui Superior*, mai întâi, de **corpul fizic**: 12 noaptea în partea a doua (a Cvartetului de la Miezul Nopţii), apoi, de cel **eteric** (între 1 şi 3 dimineaţa), după aceea, de cel **astral** (între 4 şi 6 dimineaţa), de cel **mental** (între 7 şi 9 dimineaţa), şi de cel **spiritual** (între 10 şi amiază).

Drumul invers, de la *Amiază (Miezul Zilei) spre Miezul Nopţii*, este cel al **ÎMBRĂCĂRII,** 1-2 după amiază, **în corp spiritual**; 3-5 d.a., **în corp mental**; 6-8 seara, **în corp astral**; 9-11 seara, **în corp energetic**. La 12 noaptea, partea I a Cvartetului de la Miezul Nopţii (cântat în subsolul piramidei), Eu-l spiritual **se întrupează** (intră în corpul fizic).

Între 12 noaptea şi 12 ziua Călătoria Iniţiatică, prin intermediul sunetelor, devine o URCARE a SCĂRII, de la *nivelul subteran* la ***ultimul etaj*** (al piramidei) adică o urcare spre **Lumină** şi maxima **Altitudine**, cu alte cuvinte, o **Trezire** (a Eu-lui superior) în "A=1". De la Miezul Zilei spre Miezul Nopţii această Călătorie se transformă într-o COBORÂRE în **Întuneric**, la **Subsol**, (unde se cântă Cvartetul de la Miezul Nopţii, partea I, care este ipostaza întrupării Eu-lui superior).

10. În cazul URCUŞULUI, fiecare piesă a ciclului are o tentă *teleologică* (o finalitate), adică, discursul sonor tinde, spre sfârşitul său, către un eveniment acustic surpriză echivalând cu o **Poartă** ce **se deschide** spre nivelul (etajul) superior, însemnând o Eliberare, Iluminare, Ieşire, Evadare, Metamorfoză. În COBORÂRE situaţia este inversă: **Poarta** (nivelului superior) **se închide** la începutul lucrării, echivalând cu o stare de întunecare şi regret.

În aceste cântări - ritualuri interpretul trebuie să conştientizeze aşadar, nu numai Timpul, Ora cântării ci şi ALTITUDINEA sa, ETAJUL la care se cântă, reperabil, simbolic, la spaţiile Lumii de Dincolo.

https://biblioteca-digitala.ro

O muzică orientată cosmogonic

George Balint

Lucrarea lui Octavian Nemescu, *"ITintervallumBE oder vaLLumBEITinter pentru ora 5 după-amiaza"* (2009-2010) face parte dintr-un proiect mai amplu al compozitorului, dedicat simbolic ciclului de 24 de ore, în dualitatea *zi* (urcare) - *noapte* (coborâre), care, reprezentate ca laturi-scară, pot configura o piramidă cu vârful în jos (punctul maxim din subteran fiind ora 12 noaptea). În plan ideatic, treapta a 5-cea de pe latura coborâtoare, pe care o reprezintă lucrarea menţionată, tematizează asupra conştiinţei *timpului*, *locului* şi *altitudinii*, considerate ca valori-stare primordiale, indecelabile în punctul de origine. În determinarea obiectelor şi modalităţilor semnificativ-compoziţionale, Nemescu şi-a elaborat cu minuţiozitate mai multe repere obiectivabile sonor, analogate ideatic cu o serie de stadii simbolice. Astfel, intervalul reprezintă o valoare de identitate; timpul este referit luminii, ca energie cosmic-zămislitoare; obiectele sonore sunt luate ca puncte fixe, care sunt mişcate în mediumitatea unui spaţiu-timp elastic, fără început şi sfârşit, prin procese alternativ-complementare de aglomerare (în configuraţii de tip „stol/ceată", unificate adesea prin arhetipul isonului) şi de rarefiere, în care, analog distanţelor dintre singularităţile obiectual-sonore, survine *pauza*, ca moment de reflecţie post- sau inter-evenimenţială.

În ansamblu, fragmentarismul melodic, ethosul ritmic de tip formulă de pulsaţie „solemnă" sau durată lungă, contrastul dinamic (între *ff* şi *pp*), inventivitatea şi primenirea timbrală, menţionând, alături de tipologia trioului clarinet, vioară, pian, o serie de culori ale percuţiei - ţambalul acordat netemperat, paharele amplificate, clopotele distribuite în perimetrizarea spaţiul sonor -, dar şi sunetele sintetizate electronic din banda electromagnetică, coabitarea înălţimilor de tip temperat (de sorginte culturală europeană) cu cele netemperate (amintind de culturile extrem-orientale), dualismul caracterial semnificat prin conceptele de cultural şi natural - tratat din perspectiva stărilor

https://biblioteca-digitala.ro

de pacificitate, contemplare, respectiv de conflictualitate, agresare („răstire"), toate aceste fragmente de lumi sunt instrumentate de autor în configurarea unui câmp de complexitate în care oricare imaginat devine posibil, iar cele efective sunt şi reciproc armonice.

În arealul opusului la care ne referim survin laolaltă obiecte sonore provenind din culturi şi timpuri diferite, care sunt alese, şlefuite (de-semantizate/-semnificate) şi chiar sfărâmate până la elementaritatea notă/interval, spre realizarea unui instrumentar al materialităţii compoziţionale. Deşi relativ puţine, aceste lucruri nu constituie un vocabular menit să configureze/recupereze modele de barocă disciplinaritate şi exemplaritate, ci, dimpotrivă, sunt tolerate ca materialităţi de circumstanţă, neprejudecată, şi tocmai prin asta aseptică mental, cu care compozitorul elaborează o formă a necontenirii-întru-deschidere, inducându-ne starea beneficităţii faptului de a fi pur şi simplu, laolaltă cu totul celor ştiute sau doar intuite, vrute sau chiar întâmplate. Rezultă astfel o lume în a cărei nemărginire te afli cuprins fără teama nezăririi orizontului, fără necesitatea adulării centrului ori a eşapării prin imaginare salturi peste limite-hotar, căci nimic nu este dat în mod definitiv sau aprioric: nici ca origine, nici ca judecată, nici ca orânduire etică (bine-rău) sau estetică (urât-frumos), nici ca închipuire a sacrului şi nici ca logos întemeietor. Cu toate astea, logica selecţiei de limbaj transpare, la fel ca şi aceea a disciplinarităţii succesiunilor de daturi sonore.

Toate intenţiile menite a fi exprimate muzical sunt grefate în partitură. Ceea ce rămâne însă la nivelul tainic, nesugerat nici măcar literar de către compozitor, este *conţinutul pauzelor*. Diferite ca mărime şi, în general, delimitate formal ca număr de minute/secunde, pauzele lui Nemescu, cel puţin din muzica ciclului orelor, se diferenţiază funcţional de „odihna" dintr-un opus beethovenian sau de „tăcerea" propusă de Cage în audierea unei texturi naturale, de fond. Altfel zis, ele nu au nici rostul de recuperare sau încordare a atenţiei şi nici pe acela de ambientare cu nesunet, mergând până la tăcerea lăuntrică. Pauzele pretinse de Nemescu sunt *adresate* iar nu aservite, prezumând ideatic subiectivarea unei conştiinţe reflexive în ascultare, diferind sensibil de obiectivarea unui mental analitic în instrumentarea înţelesului ori de voinţa anulării oricărui gând

https://biblioteca-digitala.ro

în ambianţa nerostirii proprii (culturale), laolaltă cu rostirile Totului (natural).

Muzica lui Nemescu evită deliberat evocarea şi/sau narativitatea ilustrativă, propunând nemijlocita experienţiere a unei lumi în care nimic nu poate fi fals, pentru că nimic nu este perceput din perspectiva interogativităţii despre ce, cine, cum. Nu este o muzică *altfel* - în loc de o alta într-un fel deja-anume, conturată prin diferenţiere şi conturnabilă printr-o egotică proptire la centru. Este o muzică *astfel*, nemijlocit palpabilă şi continuu-izvorâtoare, ce poate fi oricând laolaltă cu alta, de oricând şi oriunde, dar şi cu sonoritatea naturii însăşi, ca flux de creativitate în diversitate. Se poate vorbi de un eşafodaj estetic iluzoriu, agreabil percepţiei la nivelul cel mai simplu, de o simbioză între culturi distanţate doar aparent, prin continuitatea sferică a unei geografii mundane, de o anume blândeţe diatonică stăruind în contemplare şi cuprindere. În fond, este o muzică ateleologică şi acentrică, care nu manipulează prin inducerea vreunui atractor ascuns drept fundamentală, incipit sau finalis, oferindu-se aprioric unui ascultător inteligent, ca prilej-de-pregătire întru eliberare, ca stare de *acordaj* în vederea dislocării eului din centricitatea conştiinţei de sine. Tocmai de aceea, şi acest opus al lui Nemescu reprezintă o *muzică înaltă*, adresată palierului spiritual al omului cultural. Chiar dacă pare a avea valenţe de minimalism, metatextualism, idealism metafizic ori chiar tezism, conceptualism sau ezoterism, ca atare, ne aflăm în faţa unei opere artistice rezistentă la oricare dintre abordările hermeneutice cu mijloacele de investigare proprii omului accentuând pe raţional şi/sau emoţional. O muzică de tip fenomenologic, în care valoarea constă în imanenţă iar nu în necesitate/utilitate ori ideitatea convenţiei. Reuşita experienţei de a o asculta vine, deopotrivă, din măiestria cu care compozitorul instrumentează dimensionarea pauzelor dintre evenimentele sonore şi din înţelepciunea cu care ascultătorul, odată aflat în substanţa lor, reflectează în mod creator, dându-şi la o parte toate gândurile-zgomot ţintind către performanţa erudiţiei de a şti despre ceva anume, spre a se elibera în acel *fiind al fiinţării* propriu Sinelui Mare, transpersonal. Este o muzică orientată cosmogonic, către completitudinea fiinţării întru-creaţie.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Logica Lumilor Posibile (XIX)

– *premise* –

Nicolae Brânduș

În seria *Logica lumilor Posibile (I-XVIII*) publicată în Revista *Muzica* am studiat câteva domenii de practică muzicală care repun în discuție conform unor principii definite de ordine prestația creativă a interpretului în acțiunea de formare a operei muzicale. Am pornit de la ideea că o anume semiografie în uz privind închiderea mesajului componistic apare ca un caz particular de influx în definirea comportamentului interpretativ al actanților, cu un acces limitat în ce privește capacitatea creatoare a acestora de a genera opera muzicală; conform tuturor rigorilor de transmisie în timp și spațiu a unui discurs corect alcătuit și asimilat în elementele de limbaj instituite.

Orice text muzical propune un *joc:* în sensul bine precizat din literatura de specialitate, în care orice acțiune formativă de ordin cultural poate fi privită ca atare. Chestiunea este însă la ce nivel de interioritate se pune problema *jocului* (cultural) și ce resorturi formative pune în lucru (definiție, expresie, comunicare etc.). În ce ne privește, problema aceasta se afirmă pe două planuri în practica muzicală: un plan (aspect) *funcțional*, în sensul aplicării coerente a unor principii date de comportament performativ (gramatică a procesului de *rostire*) și cel al *sensului* (ideatic, spiritual, adânc cultural...) corect îndreptat către un *scop*. Astfel se combină cele două eforturi semnificative: de rostire și de conștiință orientată a mesajului

https://biblioteca-digitala.ro

într-o acțiune de esență *rituală*. (A nu se identifica noțiunea de ritual cu cea de ritual inițiatic de esență religioasă. Problema ne-o punem din punct de vedere strict teleologic, cea a unui scop conștient urmărit într-o prestație formativă. Efortul configurativ este poate similar, dar în ce privește *logica sensului* urmează să ne ocupăm cu alt prilej de această problemă).

Trecând peste cele discutate în ciclul *Logicilor* de până acum, ne va interesa ceea ce unește toate aceste *Lumi* dincolo de elementele de gramatică promulgate. Vom accede ca atare la o altă zonă de definiție a practicii muzicale, la un alt *Nivel de Realitate*, din punct de vedere al unei abordări transdisciplinare a acestui fenomen de limbaj. Este vorba despre aspectul *estetic* al comunicării în actul performanței care, deși intim legat de toate transformările ce se petrec în enunțul muzical (în parte cuantificabile, în parte nu) se manifestă autonom conform propriilor impulsuri. Ceea ce este important de subliniat este că la acest *Nivel* (de Realitate) se desfășoară independent energii autonome, deși intim legate de celelalte *Niveluri* (de formare) ale discursului muzical; apte a fi studiate conform unei *Logici a terțului inclus* (!) și evidențiind ceea ce am menționat cu alte prilejuri despre „caracterul schizofrenic al comunicării muzicale”...). Această *Logică* a *terțului inclus* este singura aptă a descrie și explica modul în care persoana se manifestă creator în constituirea operei.

Să încercăm deci să abordăm această nouă Realitate. Vom uita tot ceea ce am scris până acum despre *Lumile Posibile* și despre ceea ce le desparte spre a vedea ce le unește ca unică prestație: evident, *ordinea* și *cuprinderea* (domeniului de practică muzicală instituit).

Ordinea am pus-o în evidență în fiecare caz studiat și exemplificat. *Cuprinderea* este de *puterea continuului* în fiecare dintre domeniile enunțate. Este vorba despre o deschidere indefinită în timp. O cuprindere a **Libertății** însăși, precum în toate cazurile studiate legate de *Timp densitate 1, grad 0 si 1 – muzica electronică și naturală* – cu accepțiunile corespondente privind deschiderea în acțiunea performativă. Referindu-se deci la un aspect transcendând elementele funcționale de gramatică a jocului și la o potențare a tot ceea ce se leagă de parametrul

https://biblioteca-digitala.ro

D (densitate, prezență umană în context, opțiune creatoare). Este exact acea zonă pe care nicio gramatică nu o poate prefigura, dincolo de logica oricărui domeniu descris. Această chestiune merită o atenție specială din punct de vedere transdisciplinar deoarece implică trecerea printr-o anume ***zonă de non-rezistență*** (conform metodei epistemologice propuse de acad. Basarab Nicolescu) între Nivele de Realitate, implantată în **Sacralitate** (dacă astfel ne-ar duce gândul....). Abisul cunoașterii: intuiție, unicitate, stil. Vom avea de a face în desfășurarea acțiunii muzicale cu niveluri suprapuse de *Realitate* activând în ordini imprevizibile continuu, după norme și regularități probabilistice. Ce determină în acest proces valorificator *estetic* opțiunea privind gestul artistic? Impulsul decisiv? Este întru totul evident că lucrurile se petrec într-o altă **LUME** decât cea a *Logicilor* studiate până acum, cu altă gramatică și mod de ființare. Sunt o serie de chestiuni de fond care ar trebui bine lămurite.

În această ordine de idei credem că o serie de răspunsuri ar putea fi găsite în urma unui studiu științific al *afectivității*. În acest sens cercetările lui Stephane Lupasco și rezultatele unei științe destul de recent înființate, *Haptonomia*, și intens practicate pe plan internațional ar putea lumina coerent domeniul la care m-am referit în cele de mai sus. Și ar putea fi o direcție interesantă de cercetare în ce privește *ontologia* comunicării artistice.

Dar aceasta ar fi o altă serie de apariții urmând încheierii ciclului Logica Lumilor Posibile. Și care va urma (poate).

https://biblioteca-digitala.ro

Două coordonate fundamentale pentru gândirea muzicală

George Balint

Între multele perspective de abordare a operei muzicale (OMz) ca fapt compoziţional, este şi aceea de relevare a unui model formal. Privită prin vitrina partiturii, OMz nu ni se dezvăluie decât ca imagine a codului notativ, aşa cum îi este util instrumentistului pentru un fapt de execuţie sonoră. Ca atare, forma OMz rămâne ascunsă prin datul partiturii, precum o preţioasă podoabă într-o casetă. Deschiderea partiturii astfel încât să putem desluşi forma OMz, ţine de o dublă întreprindere interpretativă: de ordin tehnic sau analitic; de ordin semantic-muzical sau expresiv. Sub aspectul instrumentării, interpretarea analitică constă în aplicarea unor metode de tip decompoziţional, asupra unui dat muzical luat ca obiect-compus. Rezumându-ne acestui mod, putem afla câte ceva despre relaţiile de ordin material sau conceptual ale unui compus formal, sub aspectul gândirii sau logicii muzicale. De altfel, aceasta şi este acel tip de experienţă necesară compozitorului-ucenic, care trebuie mai întâi să cunoască cum-ul şi ingredientele unei alcătuiri sonore. Apoi, compozitorul-meşter, aflat în faptul realizării propriei lucrări, pare să parcurgă un traseu invers, pornind structural de la mic la mare. Acestei simetrii de ordin tehnic în instrumentarea compoziţie-analiză îi scapă însă sensul muzical, a cărui ireversibilitate indică o stare de *prezenţă-în-act*, referită unicităţii persoanei. Graţie acestei *conştiinţe*, OMz se metamorfozează statutar, din formă-obiect (oricând redabilă/instrumentabilă şi sistematizabilă), în valoare-de-sens (relevabilă cel mai adesea spontan şi doar într-un moment anume, indeterminabil prin raporturi de cauzalitate). Obiectual-lucrativ, OMz este compoziţie-muzicală inteligibilă ca

https://biblioteca-digitala.ro

ustensil din/de realitate, în vreme ce subiectual-interpretativ, este o operă-artistică integrabilă ca *mod* întru/prin fiinţialitate. Ca obiect, OMz deserveşte contemplării estetice în cadrul unor acccepţiuni culturale, iar ca subiect, orientează un mod de *fiinţare* în raport lăuntric-personal, ca reflectare sineică.

Vorbind din perspectivele *conştiinţei* şi *gândirii muzicale*, domenii care încă nu au fost pe deplin elucidate, tocmai pentru că s-a încercat formalizarea lor prin metode specifice altor discipline (fizica, biologia, psihologia, matematica, logica, filozofia, estetica etc.), considerăm fundamentale două repere: *timpul* şi *mişcarea*. Pentru muzician, ele sunt, deopotrivă, categorii conceptuale şi coordonate formale. Pornim de la încercarea unei desluşiri speculativ-teoretice a ceea ce este fiecare concept/coordonată ca atare, nerelaţionate între ele, definindu-le pe două criterii - de *estime* şi de *conţinut* - din a căror conjugare se relevă un mod/stare de *caracter*. În general, estimea reprezintă aspectul transcendent al unei identităţi (de ceva) sau entităţi, în raport cu propriul conţinut. Totodată, din perspectiva *prezenţei* conştiinţei muzicale (în/ca act), ca mod de *fiinţare* artistică, relaţionăm timpul cu *interioritatea* persoanei, într-un fapt de *subiectivare (expresivizare) în-sine*, iar mişcarea cu *exterioritatea* persoanei, într-un demers de *obiectivare (exprimare) în-lume*.

Timpul ca estime este *continuitate*, adică atributul a tot ceea ce se poate concepe ca identic sieşi în orice împrejurare, nedeterminabil. Tocmai de aceea, timpul-estime rămâne continuu-inaspectabil şi, ca atare, de neipostaziat (insecvenţabil) şi inevident formal. Continuitatea nu este un ceva către sau dinspre şi nici ceva dintre sau în-afară-de, căci vorbim despre timpul neatribuit/neconjugat altui concept. Altfel zis, continuitatea este natura de transcendenţă a timpului dintotdeauna (mereu), innumerabil şi acauzabil (fără început şi/sau sfârşit). În conţinutul său, timpul este *energie pozitivă*, ca „oferire-de-sine” (plin radiant) sau *putere-în-absolut* (de/în-sine). Asociate, continuitatea şi energia pozitivă/radiantă conferă timpului caracterul de *instantaneitate*, prin aceea că timpul se propagă dintr-o dată în tot şi în toate felurile imaginabile. Numai

https://biblioteca-digitala.ro

că trebuie să înţelegem acest concept în abstract de spaţiu, mişcare şi materie.

Mişcarea ca estime este *schimbare*, în înţelesul de identitate indeterminabilă în toate felurile posibile. Astfel, tot ceea ce este atins de mişcare, devine instabil. Însă şi aici, trebuie să facem efortul de a ne delimita de perspectiva oricărui alt-obiect, căci, deocamdată, sinele mişcării nu are vreo evidenţă, deşi mişcarea este. Pe criteriul de conţinut, cum mişcarea are puterea schimbării, se constituie tot ca energie. Numai că, întrucât prin estimea sa, mişcarea este o sursă de diversitate în mod nedefinit, şi cum încercăm teoretic să evităm referenţierea printr-un obiect/lucru, vom considera energia mişcării ca mod de schimbare în raport cu nimicul sau absenţa oricărui ceva ca lucru sau fapt, respectiv cu o stare de *gol* (ne-sine), pe care o putem echivala cu o nevoie-de-sine (identitate). Vom considera, aşadar, energia de conţinut al mişcării, sub semnul unei necesităţi sau „avidităţi-de-sine", ca *energie negativă* sau *putere-în-abis*. Relaţionate mişcării, schimbarea şi energia negativă/avidă îi conferă acesteia caracterul de *simultaneitate* - în abstract de timp, spaţiu şi materie. Totodată, mişcarea îşi transcende sieşi (propriului conţinut de aviditate) prin chiar estimea sa, de a fi schimbare.

Avem, deci, la momentul *zero* al etapizării teoretice pe care o întreprindem, două concepte opuse caracterial şi complementare funcţial - timpul şi mişcarea - pe care le-am ipostaziat prin reperele de estime şi conţinut, încercând să le abstragem oricărei relaţionări reciproce, dar care au, drept rădăcină comună de conţinut, energia (pozitivă, respectiv negativă). Pentru ca cele două concepte despre care vorbim să devină utilizabile muzicianului, este nevoie să ne imaginăm o scurtă poveste, în ale cărei etape de parcurs vor surveni şi alte concepte, pe care le vom pune în corespondenţă cu cele proprii conştiinţei artistic-muzicale şi gândirii teoretic-muzicale.

0. „Au fost odată", din nicicând şi nicăieri, două neperechi (monade), timpul şi mişcarea, care se găseau acauzal, fiecare în caracterul său aprioric - de instantaneitate (timpul) şi de simultaneitate (mişcarea) -, precum plinul (radiind

https://biblioteca-digitala.ro

de/din-sine) şi golul (avid de/în-sine); fiinţa izvorândă (infinitudinal) şi dorul secătuind (finitudinal).

1. Fără motiv (spontan) sau dintr-un resort ascuns (ca fire/lege sau o tainică prezenţă de conştiinţă), cele două stări s-au *atins*. În acest fapt de *primordialitate*, timpul a *fluctuat* din continuitate în ***clipă***, ca *eveniment*, iar mişcarea a *bruscat* din schimbare în *comprimare*, ca *accent*. Relativ conştiinţei muzicale, analogăm atingerea timp-mişcare unei stări de *inspiraţie* (lăuntrică) şi/sau orientare (spre exterior). Sub aspectului timpului, inspiraţia este conotată prin corespondenţele de: clipă = ***efemeridă onirică***; fluctuaţie = ***străfulgerare revelatoare***; eveniment = ***trezire autentică*** şi ireversibilă a conştiinţei (în lăuntricul persoanei artistului). Pe planul mişcării, orientarea conştiinţei comportă următoarele corespondenţe: bruscare = *chemare* (ca motivare a ieşirii în lume), printr-o intitulare sau tematizare literară; comprimare = *afectare* (sub incidenţa unei impresii de necesitate), ca atunci când anunţăm cadrul faptului (cel puţin ca mod sau tonalitate); accent = *destinare* (ca misiune/proiectare de înfăptuire), prin precizarea distribuţiei şi/sau tipurilor de instrumente muzicale.

2. Pornind de aici, timpul şi mişcarea au generat o *istorie*, în posibilitatea a trei alternative: de separare efectivă, ca *dia/dis*punere (sau-sau); de interferenţă cuantică, ca *supra/inter*punere (şi-şi); de cuprindere reciprocă, ca *întru/com*punere (în/cu-în/cu). Ne vom referi pe rând la cele trei aspecte, care, în ansamblu, reprezintă stările de ordin *faptic* (secund), provenind dintr-o stare de ordin *vocaţional* (prim), ca *inspiraţie/orientare*.

2.a Prima variantă constă într-o separare efectivă a celor două concepte generice, ca într-un efect de recul în urma unei atingeri incidente. Privind asupra timpului separat de mişcare (sau-sau), sub aspectul estimii, continuitatea clipată devine *linearitate adurată*, precum o întindere plată, netedă, uniformă, pe care o analogăm conceptului de *idee* (pură, nematerializată). Sub aspectul conţinutului, energia fluctuată imponderează ca *potenţialitate absolută*, analog conceptului de *intenţie*. Din evenimenţial, timpul se caracterizează acum ca *etern*, corespondent unei situări a conştiinţei în *aşteptare*.

https://biblioteca-digitala.ro

Relaţionate caracterului de aşteptare, ideea şi intenţia corespund laolaltă separării timpului de mişcare, printr-un fapt de *acordaj lăuntric* (persoanei artistului-muzician).

Din perspectiva mişcării, acordajul este un fapt pregătitor de *preinstrumentare* în arealul exteriorităţii, ţinând de aspectele de ordin concret/corporal ale *mijlocului* (uneltei) de înfăptuire, reperat în trei ipostaze obiectuale, de neînfăptuire-încă: *instrumentistul*, sinonim *condensării* mişcării într-un conţinut de *materialitate*; tăcerea (nesunetul), analog estimii de *comprimare* a mişcării într-un *punct abisal* (indeterminabil); *instrumentul*, corespondent caracterului de *încremenire* a mişcării (în absenţa oricărui gest de relaţionare a celor trei repere/obiecte de instrumentare).

În ansamblul lor dihotomic, timpul şi mişcarea ipostaziate ca eternitate şi încremenire, conferă o primă perspectivă în interpretarea formei muzicale (FMz), pe care o numim *adâncime*. Aşadar, în adâncimea ei, FMz este acordată temporal ca eternitate-*în*-aşteptare şi, totodată, preinstrumentată mişcării ca încremenire-*în*-instrument. La nivelul acestui strat de incomensurabilă profunzime formală, imanenţa (prezenţei de conştiinţă) şi transcendenţa (fiinţei persoanei) coincid indecelabil într-o totalitate asonoră, reflectându-se tainic-reciproc în estimile lor: una, ca idee (conştiinţa timpului etern în interioritatea subiectului), cealaltă, ca tăcere (fiinţa mişcării încremenite în exterioritatea obiectului).

2.b Este varianta în care timpul şi mişcarea *interferează* cuantic (*supra/inter*punându-se reciproc - *şi-şi*) generând ceea ce am putea numi *suprafaţa* FMz, ca perspectivă interpretativă. Dacă în faza 2.a, din condensarea mişcării comprimate într-un punct abisal survenise aspectul de materialitate adimensională, de această dată timpul este sursa unui nou concept. „Alterat" de mişcare, timpul „frânează" din instantaneitate, derivând din *uni*linearitatea eternităţii, într-o plurilinearitate, ca un fel de lăţire (colateralizare) sau/prin abatere în lateral. Paradoxal, timpul se îngreuează de mişcare, intrând într-un proces de ramificare la-nesfârşit, care-l retrage (abate) discret din eternitate, odată cu fărâmiţarea într-o mulţime de puncte de bifurcare, constituind o imensă întindere texturală. Din unul, timpul derivează în

https://biblioteca-digitala.ro

multiplu, totodată însă cu avansarea (continuitatea) pe nivelul de profunzime. Timpul capătă astfel dimensionalitatea suprafeţei, ca timp extensiv în dilatare. Ca orice suprafaţă, timpul comportă două laturi (colateralitate). Latura de lungime (TL) corespunde estimii timpului *alunecând* monodimensional (etern/linear). Ca dimensiune secundă, derivând din lungime, lăţimea (Tl) conferă timpului un nou conţinut: ***spaţiul*** (S). Pe acest *alter*-dimensional timpul continuă să se bifurce, fiecare altă-ramură fiind tot una de spaţiu. Aşadar, T derivează în S, prin care se şi ***amplifică*** infinit-numeric, în pluralitate, continuând să *alunece* în originea/lungimea (estimea) sa monolineară, ca eternitate exclusiv temporală. Observăm o dublă aspectare a *trecerii* timpului interferând cu mişcarea: ca *fapt* al trecerii - referit T lung, de ordin transcendent (prin estime); ca ***urmă*** a trecerii - relativ T lat, de ordin imanent (prin conţinut). Vorbim, aşadar, de ***două moduri formale ale trecerii timpului***. Între acestea, S este un conţinut temporal la modul *trecut*, iar T este o estime de continuitate la modul *prezent*. Altfel zis, interferat mişcării, T se actualizează ca trecere în/de Timp-Mişcare (T-M) şi se retrospectează ca urmă în/de Timp-spaţiu (T-s). Teoretic, orice mişcare exclusiv în spaţiu echivalează unei treceri ***rămânând*** tot mai în-trecut, mişcarea exclusiv prin timp sinonimând unei treceri *devenind* tot mereu ca-prezent. Interconectate, TL şi Tl dau caracterul de texturalitate T-s, corespondent aspectului muzical de punere în glas (voce) sau ***glăsuire***, ca formă rostită (logos). Efectiv, interpretând la suprafaţa FMz, orice mişcare prin T-s este o trecere totodată: prin-prezent (timp devenind ca *timp ascendent*); prin-trecut (*timp descendent*, rămânând ca spaţiu). Astfel, timpul se cumulează în urmă (conţinut) şi se sintetizează în prezent (estime).

Din perspectiva Mişcare-materie (M-m) interferând cu T-s, în estimea mişcării deja condensate ca materialitate (2.a), aceasta se *extinde* ca ***substanţă oscilatorie/vibraţională*** într-o ***intensitate perceptbilă*** (audibiliă), corespondent glisării timpului pe lungime, *densificându*-se totodată cu *generarea* din conţinutul energial-avid al mişcării, ca ***masă gravitaţională*** în ***atractivitate orientativă*** (semnalizatoare), analog amplificării

https://biblioteca-digitala.ro

timpului pe lăţime, în/ca spaţiu. Aşa cum T-s interconectează într-o texturare la infinit, M-m se agită într-o multitudine de reacţii, ca inepuizabilă *diversitate*. Pe plan muzical, diversitatea masă-extensie o reperăm ca registru (Rg). De fapt, ceea ce lăuntric este cugetul glăsuirii, în exterior se percepe ca „greutate-grosime-densitate" sau registru de materializare a glasului. În plus, aşa cum lungimea timpului reprezintă un mod de actualitate, corespondentul exterior al acesteia, extensia substanţei în evidenţa M-m accentuând pe mişcare, este un mod de vibraţie, reperabil ca *înălţime muzicală* (Hmz). Prin urmare, relaţia TL-Hmz exprimă *acum-aici*-ul unui sunet-anume (intensificat). De cealaltă parte, după cum lăţimea timpului aspectează o urmă a trecerii (ca trecut), densitatea masei, ca atractivitate M-m accentuând pe materialitate, constituie un mod de generare a materialităţii sonore perceptibilă ca *timbru muzical* (Tmz), respectiv a unei tuşe sau grosimi de bandă sonoră. Interferând la suprafaţa FMz, TL-*Hmz* şi Tl-*Tmz*, ca textură T-s şi diversitate M-m, corespund legităţii/posibilităţii formei în-glăsuire şi manifestării/realităţii sonorităţii în-registru.

2.c În această ultimă variantă de ordin secund, ne referim la situaţia unei *cuprinderi reciproce*, a M-m în T-s şi, totodată, a T-s în M-m. Din prima perspectivă de cuprindere, mişcare-materie (sonoritate) în timp-spaţiu (formă), textura T-s se delimitează ca *interval* de *durată-distanţă*. Estimea timpului în-lungire (actualitate) capătă valenţa *originarităţii*, ca început-*dinspre* un *ton fundamental*, generic. Conţinutul timpului deja spaţializat în-lăţire (trecut), se direcţionează ca închipuire retrospectivă sau profilare-*către* trecut a unei urme, ceea ce corespunde muzical aspectului de *melodie insecventă* (legată, neîntreruptă). Altfel zis, *melodia este descrisul sau chipul-contur al unei priviri înapoi, pe urmele unei treceri*. De unde şi caracterul contemplativ al privirii interpretative, căci numai cele rămase (în urmă) pot fi înconjurate reflexiv.

Din perspectiva cuprinderii formei mişcării în sonoritatea timpului, ne referim la o includere a *intervalului* de mişcare-în-timp, ca *durată-distanţă*, în *ciclul* de timp-în-mişcare, ca *pulsaţie-timbrometru*. Precizăm că noţiunii de *timbrometrie* îi subînţelegem aspectul de caracter al pulsaţiei mişcării

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale, sintetizabil prin două arhetipuri modelatoare: *binarul* şi *ternarul*, din a căror combinare se pot realiza multiple variante de culoare metrică. Spre deosebire de metrul muzical, având o valoare-ustensil de ordin tehnic, într-un demers de instrumentare (execuţie), timbrometrul ţine de conţinutul muzical, fiind deci o componentă intrinsecă expresivităţii.

Referit timpului-în-mişcare, conţinutul de Timp-spaţiu în Mişcare-materie comportă o expresie de conservare a timpului exprimabil muzical prin conduita de *tempo*, ca stare de putinţă sau *ritm* ca mod de consecvenţă. Ca spaţiu-în-materialitate, estimea timp-în-mişcare variază (unduieşte) sublimativ (ascensional, catartic) în expresia unei tendinţe de *finalitate în armonie*.

Din perspectiva timpului durat, reperele cointervalice ale perechii ton generic (originar) - melodie profilată (spaţiu-direcţional) constituie *imprimatul* figurării sau *chip-conturul* FMz. Complementar, din perspectiva mişcării pulsate, consecvenţa tempoului (în conservare energială) şi armonia finalităţii (în sublimare materială) dau chipului Fmz valoarea de *expresivitate în exprimare*, în calitatea de *cânt-intonaţie*. Laolaltă, chipul şi cântul conferă FMz o relevanţă interpretativă de tip *relief*. Chip-conturul este deci o perspectivă interpretativă de relief temporal, la fel cum cânt-intonaţia ţine de un relief al mişcării FMz.

Tot din perspectiva interpretativă de relief, putem distinge şi trei moduri-tendinţe complementare ale ramificării timpului spaţial(izat), retrospectiv sau în-ascendenţă, sinonimând fiecare cu o anume direcţie sau profil, în corespondenţă cu un reper de expresie sonor-muzicală (înălţime, ritm, durată): 1. mod-tendinţa *ramificării în-abstract-de-timp* (detaliu punctual) - corespondent *înălţimii*, într-o retro-direcţie de profilare în ascendenţă-pozitivă şi *inventivă* (nonrepetitivă), *enumerabilă* pe verticală (scalabil suitor); 2. mod-tendinţa *disjungerii în-opus-de-timp* (compus relaţional) - analog *ritmului*, într-o retro-direcţie de profilare în ascendenţă-neutră şi *redundantă* (repetitivă), *numerabilă* pe orizontală (egal stăruitor); 3. mod-tendinţa *unificării în-concret-de-timp* (reper generic) - proprie expresiei muzicale de *durată*, într-o retro-

https://biblioteca-digitala.ro

direcţie de profilare în ascendenţă-negativă şi *reductivă* (omogenă), anumerabilă pe verticală (glisabil coborâtor). În sinteză, putem vorbi de trei registre ale orientării timpului spaţializat (lăţit) în-relief, ca: *ultratimp* (înălţimea); *contratimp* (ritmul); *infratimp* (durata).

3. Dacă pe relaţia aspectelor de conţinut, *melodie/profil-ritm/tempo*, putem survola ***coerenţa*** FMz (sinonimă conceptului de *sens muzical*), prin perechea estimilor *ton fundamental /generare-armonie/finalizare* ni se relevă o stare de cuprindere deschizătoare, de ordin *cosmologic*, echivalentă muzical conceptului de *mod* (cu referire mai largă, incluzând şi aspectele de limbaj sonor/muzical). Totodată, pe relaţia caracterelor *durată-distanţă - pulsaţie-timbrometru*, reciprocitatea cuprinderii mişcare-în-timp - timp-în-mişcare, respectiv interval - ciclu, corespunde FMz ca structură muzicală, constituind fiirea naturală (în-sine) a conştiinţei muzicale, ca *fiinţialitate.* Prin urmare, coerenţa, cosmologia şi fiinţialitatea FMz sunt reperele conştiinţei muzicale în act. Precizăm că, în accepţiunea noastră, diferenţiem între *act* şi *fapt*, al doilea fiind *evaluabil* ca/prin utilitate, iar primul, doar *probabil* ca fiinţare, adică inexperimentabil ca atare şi doar autentic. Tocmai de aceea, faptele sunt reproductibile (imitabile) şi numărabile (multiplicabile), pe când actul se articulează fără pluralitate (exclusiv la singular), asemenea unei stări (prezenţe) de conştiinţă în unicitatea persoanei.

Dar cele trei repere menţionate sunt referibile oricăruia dintre palierele interpretative ale relaţiei generice Timp - Mişcare, pe care le-am etapizat teoretic. Deşi numărată ca o a treia perspectivă interpretativă, etapa pe care o numim *orizont*, are ca subiect direct ***conştiinţa muzicală***, iar ca suport de reflecţie propriul act de ***gândire muzicală***, obiectualizabil ca ***formă muzicală***. Din orizontul conştiinţei muzicale, reperele calitativ-valorice ale acestuia - ***coerenţa*** (relaţiile de conţinut-în-imanenţă, ca fenomenalitate), ***fiinţialitatea*** (relaţiile de caracter-în-act, ca reflexivitate) şi *cosmologia* (relaţiile de estime-în-transcendenţă, ca spiritualitate) - pot fi referite oricăruia dintre nivelurile numerotate după zero, care *este* absolut ireferenţiabil, inteligibil doar printr-o pură speculaţie teoretică, ca ***fără-de-***

https://biblioteca-digitala.ro

când-şi-unde (instantaneitatea timpului aspaţial) şi *fără-de-aspect-şi-diferenţă* (simultaneitatea mişcării imateriale).

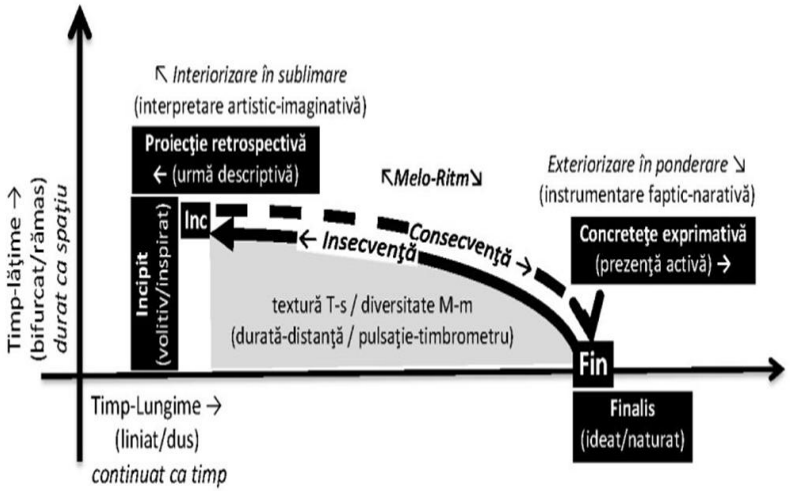
Referit aspectului de coerenţă FMz, după cum se poate observa în fig. 1, avem două repere principale: *Incipit* (Inc) şi *Finalis* (Fin). Inc este ales pe un criteriu de ordin lăuntric (subiectiv), ţinând de voinţa şi/sau inspiraţia persoanei în-sine. Fin este propus pe un criteriu de ordin exterior (obiectiv), ţinând de conformitatea şi/sau accepţiunea (culturală) a persoanei în-comunitate. Melosul insecvent *dinspre*-Fin este o urmă descriptivă a proiecţiei Inc←Fin, din perspectiva unei actualităţi de finalitate pe TL (timp-lungime), ca interiorizare în sublimare (interpretare artistic-imaginativă). În sens contrar, ca exteriorizare în ponderare (instrumentare faptic-narativă), continuitatea melosului se materializează compoziţional ca ritm de consecvenţă, referit realizării (actualizării) la modul aici-acum al relaţiei Inc→Fin, printr-o exprimare concretă (sonor) şi inteligibilă formal (muzical), ca *melo-ritm*. Ambele puncte delimitând intervalul-durată Inc-Fin sunt de ordin secund, interpretativ.

Inserăm aici o subliniere cu privire la deosebirea între *interpretare* şi *creaţie*, prin aceea că demersul interpretativ este survolabil (socializabil, comunicabil) odată cu livrarea lui printr-un fapt de instrumentare (exprimare) în exterioritate, în vreme ce creaţia este o putinţă dincolo de datul persoanei în conştiinţa sa, şi, ca atare, nemanipulabilă ca fapt (infăptuibilă). Cu adevărat, subiectul (actantul) creaţiei rămâne ca prezenţă tainică, transcendent şi inefabil (metafizic), inaprehendabil şi ireceptibil pe oricare din palierele constituţiei umane - fizic/corporal, sufletesc/afectiv, mental/raţional şi conştient/spiritual. Omul poate fi inventiv tehnic şi imaginativ artistic doar prin vocaţia interpretării. Creaţia nu este în posibilitatea omului, ci a unei entităţi din care şi omul provine, aflându-se şi devenind laolaltă cu însuşi Sinele creaţiei. Nu putem vorbi de un în-afară al creaţiei, întrucât aceasta ţine de influenţa unei conştiinţe care nu condensează niciodată nemijlocit în fapt, continuând exclusiv ca act, la nivelul zero de timp şi mişcare, în caracterele generice de instantaneitate şi simultaneitate. Creaţia este deci acauzală şi nonincidentă,

https://biblioteca-digitala.ro

adică *in*-evenimenţială/-clipabilă/-fluctuală şi *in*-accentuală/-tangibilă/-comprimabilă, fără regresie în spaţialitate şi ponderare în materialitate. Altfel spus, creaţia este o stare cuantică a *Marii Conştiinţe de Sine*, inatribuibile şi irelativizabile, în absolutul prezenţei sale.

Fig. 1 *Schema perspectivei orizontului de coerenţă FMz*



Melo-ritmul (conţinutul FMz), ca aspectare a unei deveniri pe relaţia *proiecţie-fapt*, este însăşi *semnificaţia* acestei relaţii. Subiectul devenirii este conştiinţa persoanei tematizându-se ca melodie, iar obiectul-suport al acestui proces este o expresie de posibilitate în actualitate, respectiv de punere sau instrumentare în/cu ritm. Astfel, în sensul de consecvenţă Inc→Fin sau *către*-finalitate, FMz se poate concretiza ca exprimare sonoră definibilă, tocmai pentru că este finită prin/ca ritm. Sub acest aspect, avem de-a face cu o prestaţie de conformitate, în şi prin care instrumentiştii (ca

https://biblioteca-digitala.ro

executanţi) tind în performanţa asemănării referite unui model de accepţiune, consacrat cultural-istoric ca *semnificaţie colectivă* (de/în exterioritate). Invers însă, pe relaţia de insecvenţă Inc←Fin, adică de proiecţie retrospectivă *dinspre*-finalitate, ne aflăm într-o situaţie de ordin subiectiv, ca expresie întru totul *legată*, *in*-compozabilă/-decompozabilă (lăuntrică), prin expresia continuităţii melodice. Aşadar: *către*-Fin (dinspre-trecut/Inc), FMz poate fi compusă şi decompusă printr-o *competenţă de ordin tehnic*/instrumental (executiv); *dinspre*-Fin (către-trecut/Inc), FMz poate fi modulată (unduită şi răsucită, comprimată sau dilatată, niciodată însă secvenţată) ca arcuire (trăire în-persoană), printr-o *vocaţie de ordin artistic*/fiinţial (interpretativ). Coerenţa presupune ca oricare fiind demersul compoziţional/analitic, acesta să poată fi abordat expresiv din perspectiva unei aceleiaşi identităţi de trăire/interpretare.

Considerăm drept *fundamentală* referinţa expresiei dinspre-Fin. Raportat acesteia, pot fi concepute diferite şi nesfârşite numeric variante *armonice* către-Fin. Luăm, spre exemplu, o relaţie de două înălţimi muzicale *Do-MI*, în care primul termen este de funcţie Inc iar al doilea, de funcţie Fin. Alegerea lui Do ca funcţie Inc nu ţine de un resort cognitiv-dubitativ (a şti sau a nu şti, prin/cu argumente), ci de un act de tip fiinţial, referit unei intenţii fundamentate adiscursiv, fie ca proprie-voinţă, fie ca "supunere in rezonanţă", in raport cu imperativul unei chemari interioare. Do nu este selectat, ci decis /asumat ca proiecţie-dinspre finalitatea MI. El survine, deci, revelatoriu, ca răspuns la chestiunea: *de unde să pornesc, spre a ajunge devenitor (transformator-sublimativ) la MI*. Problema constă în autentificarea lui MI ca finalitate in exterioritate (lume), Do fiind o opţiune subiectivă, fară valoare de universalitate, certificată exclusiv lăuntric. În acest caz, Do-*dinspre*-MI indică o expresie de finalitate fundamentală, respectiv o proiecţie lăuntric-retrospectivă. În schimb, Do-*către*-MI comportă o expresie de finalitate temporară, armonică celei fundamentale, ca exprimare concretă a ei, în exterioritate, unde MI consecventează instrumental, ca *finalitate în/prin descendenţă* a lui Do. Însă expresiv (vocaţional), Do precede lui MI, ca *început din/prin ascendenţă* (al lui MI). Într-o cuplare artistică,

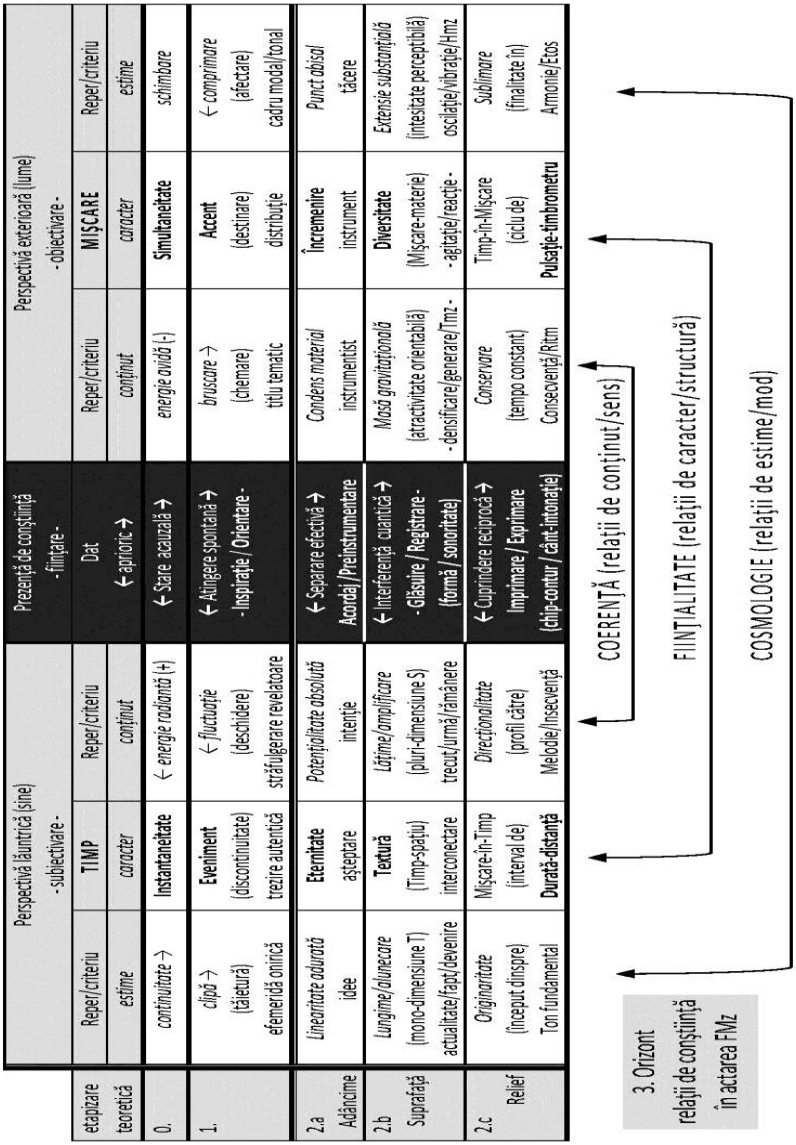
https://biblioteca-digitala.ro

intonăm (exprimăm) pe Do către-MI, pe baza inspirării (acordării) lui Do *dinspre*-MI. Păstrând lăuntric acordajul Do←MI, putem introduce compoziţional oricâte alte-înălţimi, fie înainte de Do, fie între Do şi MI, bunăoară, sub forma unui cânt, pe care-l simplificăm exclusiv ca şir melodic (fără specificarea direcţiilor de profil): (*si-la*←)*Do*→(*sol-fa-si-re*)←*MI*, neafectând prin aceasta valoarea de identitate a expresivităţii dinspre-MI. În varianta dată, alter-înălţimile premergătoare lui Do sunt expresii ale funcţiei Inc, ca extensii în anterioritate, de ordin pur expresiv. Dar alter-înălţimile ulterior-succesive lui Do sunt, totodată, extensii expresive/interpretative în-anterioritate (insecvenţă) ale funcţiei Fin şi extensii exprimative /compoziţionale de-posterioritate (consecvenţă) ale funcţiei Inc. Prin urmare, chip-cântul expresiei melodice Do-sol-fa-si-re-MI (unde am eludat extensia de anterioritate Inc) se suprapune în coerenţă, atât din perspectiva conturării funcţiei de Inc sau dinspre-Fin (imprimarea chipului), cât şi din aceea a intonării funcţiei de Fin sau către-Fin (exprimarea cântului).

Tabloul din figura 2 prezintă rezumativ-sintetic, în raport cu textul de faţă, totalitatea noţiunilor şi modurilor de abordare a lor în contextul interpretativ-teoretic al formei muzicale, prin coordonatele de timp şi mişcare, constituind ansamblul unor repere de perspectivă interpretativă şi de relaţionare semnificativă, proprii conştiinţei muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2 *Repere de perspectivă interpretativă şi de relaţionare semnificativă, proprii conştiinţei muzicale*



https://biblioteca-digitala.ro

Evoluția psalmului ca gen muzical (I)

Vasile Vasile

Recunoscut unanim ca aparținând teologiei – cu obârșia în *Vechiul Testament* - și literaturii - ca gen cu pregnante și definitorii caracteristici - **psalmul a fost prea puțin abordat din perspective muzicologice și de aceea a fost prezentat lacunar și chiar deformat,** în pofida faptului că el este în primul rând un **gen sincretic**, prezent îndeosebi în forme cântate, în serviciile de cult ale religiei mozaice, dar mai ales ale celei creștine, monofizite, ortodoxe, romano – catolice, protestante, calvine, presbiteriene neoprotestante și generând o vastă paletă de lucrări muzicale, monodice, corale, polifonice, armonice, vocal - instrumentale, ajungând până la faimoasa *Simfonie a psalmilor* a lui Igor Stravinski, sau la *Psalmul 1993* a lui Anatol Vieru, compus la solicitarea Orchestrei simfonice din Regina - Canada, unde a fost interpretat sub bagheta lui Vlad Conta, sau *La Symphony 9 Jerusalem* (1990) – *De te - oi uita Ierusalime* – a Lianei Alexandra, psalmul fiind integrat în creații muzicale ample, de mare forță expresivă, intrate în viața muzicală universală liturgică și culturală. El traversează mileniile și religiile și a avut o contribuție esențială în diversificarea stilisticii muzicale, a celei de cult și apoi a celei concertante.

Explicația ignorării genului în muzicologia românească trebuie căutată în **concepția ateistă a ideologiei comuniste, impusă culturii**. Faptul că psalmul biblic aparținea în primul rând teologiei, a determinat chiar prezentări false, tendențioase, servind interese ideologice, ateiste, astfel că cine dorește să găsească elemente definitorii ale genului trebuie să apeleze la lucrări străine, din păcate și acestea dominate de concepția catolică, sau protestantă a autorilor, eludându-se prezența psalmului în cultul oriental și prelungirile lui în literatura muzicală a popoarelor ortodoxe, unde s-a impus prin

https://biblioteca-digitala.ro

autoritatea compozitorilor, dar mai ales prin paleta largă a stărilor sufletești pe care le exprimă și inspiră, compozitorii găsind o cale mai avantajoasă de comunicare cu Dumnezeu. Lucrările muzicologice românești sau traduse în limba română, îndeosebi din limba rusă, au plătit tribut ideologiei materialiste, cum este cea a lui Gheorghe Merișescu, care scrie că Charles Gounod ar fi trecut „printr-o adevărată depresiune" și ar fi căzut pradă „misticismului religios şi se aruncă în braţele studiilor teologice"[1] și devine „abatele Gounod".

Dicționarele, enciclopediile de specialitate și chiar lucrările muzicologice „se aliniază" concepției materialiste și fie ignoră psalmul ca gen sincretic, dominant în serviciile religioase și chiar și în viața de concert, în care nu poate pătrunde – în practica românească și în general în cea a țărilor comuniste - decât incidental, sau îl tratează superficial, în limitele impuse de ideologia comunistă, care dorește să opună lui „homo religiosus", varianta „omul nou", echivalentul unui robot. Despre o asemenea muzică nu era voie să se vorbească, R. I.

Gruber mințind că nu s-ar cunoaște urme ale muzicii evreilor: „Studiul celei mai vechi culturi muzicale a evreilor este legat de *mari greutăți: lucrări din domeniul artelor plastice lipsesc din cauza interzicerii de către religia ebraică a reproducerii obiectelor de cult (între care se numărau și instrumentele muzicale*). De aceea, cercetătorii au fost nevoiți să se limiteze la *tălmăcirea pe bază de prezumții, uneori complet arbitrară, a textului Vechiului Testament.* O altă piedică a fost *studierea insuficientă a istoriei antice a Palestinei*. Abia în ultima vreme **lucrările unor istorici vest - europeni și sovietici** (academicianul V. Struve, profesorul A. Ranovici – de observat că nu e citat nici-un cercetător vest european – nota îmi aparține) *au clarificat o serie de probleme de istoria culturii Palestinei*. Însă chiar și între istoricii sovietici nu s-a ajuns încă la o unanimitate de păreri într-o serie de probleme importante"[2].

Dacă ar fi deschis cartea psalmilor, cel care făcea asemenea afirmații ar fi găsit că cel mai frecvent cuvânt ce apare în ei este *cânta-voi, cânta-voi din gură,* cu cuvinte, glorificând iconomia și bunătatea dumnezeiască. Autorul lucrării

https://biblioteca-digitala.ro

face unele „concesii" genului deoarece crede că în fapt, *„conținutul muzical - poetic al psalmilor trăgându-și izvoarele din arta populară"*, păstrează „multe imagini din viață, sentimente triste sau vesele, "**adesea în contradicție cu religia**", reprezentând „una din cele mai vechi varietăți de cântece lirice"[3].

Este ușor de înțeles de ce toate lucrările de muzicologie, istorii, dicționare, vieți de muzicieni, cei mai mulți autori de lucrări muzicale inspirate din psalmi, trebuiau să plătească tribut acestei concepții, fie prin preluarea și perpetuarea unor falsuri, fie prin ignorarea unuia dintre cele mai importante genuri ale muzicii de cult, care a stat la baza marilor creații liturgice și mai târziu a celor destinate sălilor de concert. Reproșurile nu se adresează autorilor, ei nedispunând nici de deschiderile spre o abordare integrală a creației muzicale indiferent de specificul ei, religios sau laic - de altfel, numai în perioada ideologiei comuniste a fost acceptată această dihotomie, la marii creatori neexistând delimitări între religios și nereligios – iar lucrările care ar fi etalat alte puncte de vedere decât cele ateiste nu erau publicate. Exemplul citat mai sus, al lui Merișescu, este edificator pentru acea categorie de cărți, care „combăteau" orientările religioase, considerate mistice și condamnate la anonimat. După ce citează pe Boris Asafiev, care afirma că „în mod conștient nu am tras o linie între cantatele profane și cele destinate cultului", deoarece „socot că o asemenea «împărțire» principială nu există în muzica din cantatele lui Bach"[4], un confrate al lui Gruber ține să scrie că „Bach nu se împăca cu «normele estetice limitate ale muzicii bisericești», pretinzând că autoritățile bisericești l-ar fi prigonit pentru această cauză, reproșând genialului compozitor, că utilizează «variațiunile (variationes) bizare» ale coralelor, în care el «introduce într-una motive străine, necorespunzătoare»[5].

Alimentându-se vârtos din ideologii marcanți ai comunismului - Engels, Lenin sunt frecvent citați în lucrarea amintită - autorul monografiei ilustrului reprezentant al muzicii de cult protestante pretindea „eliberarea" cantorului de la *Thomaskirche* „din cătușele concepției idealiste asupra lumii",

https://biblioteca-digitala.ro

deoarece creația sa este supusă „principiului materialist”[6], iar „formele de cult ale muzicii lui Bach ar fiavut, «o haină religioasă», în spatele căreia se dezvăluia un conținut umanist nou, viu și activ, dar străin, inaccesibil atât «părinților bisericii», cât și «principilor mecenați» diletanți și mic - burghezilor retrograzi, pe jumătate adormiți”[7]. În aceeași perioadă, contemporanul autorului pseudomonografiei amintite - Albert Schweitzer - demonstra în monografia sa - analizând muzica pasiunilor, cantatelor și miselor, sau legăturile spirituale ale cantorului cu reformatorul Luther - că muzica lui Bach are ceva mistic și etern[8].

Analizând coralele bachiene, autorul monografiei germane amintește pentru susținerea afirmației psalmii 130 (129) - *De profundis clamavi – Dintru adâncuri am strigat*, 46 (45) - *Ein’fest Burg – Avânturile râului înveselesc cetatea* - și 137 (136) – *Au Wasserfleissen Babylon – La râurile Babilonului*[9].

Gravitatea elucubrațiilor este și mai evidentă dacă ținem seama de faptul că lucrările religioase ocupă aproape jumătate din catalogul creației bachiene, majoritatea dintre cele ce nu se încadrează prin titlu în această categorie neputând fi considerate laice. Nu întâmplător cataloagele în circulație până în zilele noastre înregistrează fiecare dintre creațiile cu tematică laică, dar cantatele religioase sunt prezentate global, deși e greu de acceptat că o lucrare de tipul *Cantata cafelei* ar fi cu ceva superioară oricăreia dintre cele religioase, 224 la număr.

Și nu aș insista asupra reliefării acestei „intoxicări”, ideologice, dacă situația nu s-ar perpetua în prezentarea evoluției genului și a muzicii în genere, asemenea concepții necesitând a fi corijate, combătute, corectate, deoarece generațiile tinere citesc asemenea cărți – altele nu sunt!. Am în minte un important moment din activitatea științifică a Universității Naționale de Muzică: două studente au prezentat, într-o manifestare omagială, una – reflectarea personalității cantorului de la *Thomaskirche* în muzicologia germană - și cealaltă - modul în care este înfățișat ilustrul muzician în muzicologia românească, aceasta din urmă fiind nevoită să se oprească la cea mai recentă monografie amplă a cantorului din

https://biblioteca-digitala.ro

Leipzig (citată mai sus) închinată celui pentru care psalmul, motetul, pasiunea, coralul, missa constituiau nu numai genuri predilecte dar și principalele modalități de a transmite posterității concepția sa despre lume și viață, concepție care era, fără nici-o rezervă, una **predominant religioasă. Coralul devine un element constitutiv al cantatelor, misselor și chiar al pasiunilor,** cel mai fructificat fiind cel gregorian și cel lutheran.

S-a schimbat ceva de atunci în muzicologia românească pentru prezentarea lui Bach în coordonatele sale reale, de cantor al bisericii și de autor al unor valori de esență religioasă, bazate sau derivate din psalmi, ce traversează secolele? Apare și întrebarea: cum de a scăpat cenzurii un text ca cel din cronica Anei Magdalena Bach: „Credința era atât de bine ascunsă într-însul, încât nu ieșea întotdeauna la iveală, dar era acolo și nu uita niciodată de ea”[10].

Așa cum susținea într-o recentă emisiune radiofonică regizorul Andrei Șerban, ultimul coral dictat de Bach unuia dintre discipolii săi, când era pe patul de moarte – nr. 668 – contrazice numai el orice suspiciune asupra ateismului ce i-ar fi dat târcoale organistului de la *Thomaskirche*. O recentă carte dedicată cantorului amintește aspirația sa „de a crea o muzică religioasă cât mai bună «pentru gloria lui Dumnezeu»[11].

Ideologii marxism - leninismului transferau propriile tactici de propagandă, lui Johann Sebastian Bach și epocii sale: „Nu trebuie să uităm totuși că «creatorii» coralului protestant, care au folosit atât de mult melodica populară și au pus-o pe textele prevăzute cu subtilități religioase în «limba maternă», au urmărit în fond doar un singur scop – cucerirea ideologică (religioasă) a maselor (…), procedeu demagogic obișnuit”[11].

Într-o asemenea acerbă **intoxicare ideologică,** preocuparea pentru investigarea psalmilor în creația lui Bach și a genului, sau a muzicii religioase (dominată de corale, imne, motete cantate, misse având ca sursă psalmul) ar fi fost o utopie, iar adevărul despre complexitatea și profunzimea genului și a rolului său de arhetip al unor noi genuri muzicale, legate sau nelegate de cult, rămânea doar o preocupare a celor care o făceau pentru ei înșiși, ori pentru lucrări de sertar,

https://biblioteca-digitala.ro

propaganda totalitară acceptând doar formulări de tipul celor citate, denigratoare, minimalizatore și de deturnare a veritabilelor semnificații ale creației cantorului de la Leipzig și a tuturor muzicienilor care au fost atrași de plurivalența psalmului, căruia i-au sondat și i-au sporit semnificațiile. Pentru generația tânără trebuie amintită interzicerea în ultima perioadă ceaușistă a colindei și a oratoriilor bizantine ale lui Paul Constantinescu, din cauza „conținutului lor mistic".

„Știu, Sancte Johannes - scria Ovidiu Varga în 1985, într-o formă eseistică, dar sub presiunea acelorași concepții ateiste – că Tu, protestant convins, dar nu fanatic religios, ba dimpotrivă, pământean fanatic – se spune că l-a găsit soția în timpul în care lucra la una dintre *Pasiuni* (considerată „cele mai mărețe opere de artă concepute vreodată de spiritul omenesc"[12]), scriind în genunchi, din respect pentru ceea ce crea – îl citezi adesea pe Luther care spunea: «Muzica nu trebuie să servească decât pentru lauda Domnului sau pentru a încălzi inima». Știu de asemenea că Luther spunea în continuare că «Dacă ea face altceva, ea aparține diavolului», ceea ce tu nu mai adăugai. Deși credeai și Tu în diavol, asemenea tuturor creștinilor, sunt convins că nu credeai în asemenea măsură încât să-ți apară în fața ochilor Tăi încă neorbi și să arunci călimara în diavol, așa cum făcea bietul Luther, care probabil avea asemenea halucinații vizuale"[13].

Asemenea mistificări explică absența psalmului din lucrările muzicale românești și orientarea compozitorilor doar spre psalmul laic, aspect asupra căruia voi reveni. Practic, între anii 1950 – 1990 se înregistrează o adevărată eclipsă chiar pentru compozitorii care abordaseră genul în anii precedenți: Sigismund Toduță, Zeno Vancea etc. Tudor Jarda, Liviu Comes, Dan Voiculescu, Doru Popovici, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu vor aborda creația bazată pe psalmi după 1990, așa cum vom vedea în continuare. Singurii care nu-l vor neglija în acea perioadă vor fi Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu, autori ai unor liturghii corale în care apar și cântări cu texte din psalmi.

Principalul motiv al abordării acestui subiect - consacrat psalmului - atât de complex – mai sporit decât îmi

https://biblioteca-digitala.ro

apărea la început, îl constituie tocmai **dorința de a depăși faza mistificării creației bachiene** și a celorlalți muzicieni atrași de gen, de a deschide noi orizonturi și perspective, vizând chiar înscrierea psalmului și a genurilor născute din el la locul cuvenit în muzicologia europeană, care le neglijează pe cele ce țin de spiritualitatea ortodoxă, centrând muzica sacră doar în jurul celei catolice, protestante și neoprotestante.

Cuvântul *psalm* nici nu apare în primul dicționar de specialitate în limba română tradus tot din limba rusă în anul 1960[14].

Nici în dicționarul de genuri și forme muzicale semnat de Dumitru Bughici și Diamandi Gheciu nu găsim psalmul, el fiind obligat să cedeze locul cântecului de mase[15].

În următoarea lucrare rezervată formelor și genurilor muzicale, Dumitru Bughici citează denumirile în alte limbi ale genului: latin - ***psalmus****,* italian – ***salmo***, francez –***psaume***, amintind și de cartea cu psalmi, care au fost „traduși ulterior în limba greacă" și „au căpătat denumirea de *Psalterion".* În realitate, acesta era instrumentul (a fost asociat de unii cercetători cu harpa) – cuvânt preluat din *Codex Alexandrinus* – instrument care acompania psalmii din cartea numită *Psaltire*și care a fost reprezentat de pictorii români pe pereții ctitoriilor voievodale, ca cea de la Humor, sub forma cobzei, deoarece un instrument de genul harpei ar fi derutat pe credincioșii adoratori ai regelui psalmist, nefiindu-le cunoscut. *Encyclopedia Judaică* folosește imagini diferite ale harpistului David (manuscrisul de Saint Galen – *Psalterium aureum*, sau cel de la Amsterdam din 1708 și 1712)), tocmai pentru că nu se cunosc date despre instrumentul acompaniator. Psalmul a fost adoptat de primii creștini sub „forma veche de cântare sinagogală a psalmodiei", ulterior dezvoltată prin cântarea antifonică și apoi prin acompaniamente de orgă și de mici formații instrumentale, în Anglia psalmul stând la baza „genului muzical vocal cult **anthem**", un motet anglican coral și cu text în limba engleză, care și-a cristalizat diferențierile începând cu secolul al XVI – lea[16].

În realitate, primii creștini au adoptat genul pentru funcțiile lui multiple și „aveau *Psaltirea* nu numai în memorie, ci

https://biblioteca-digitala.ro

adeseori și pe buze, în mijlocul ocupațiilor lor zilnice”[17], ea reprezentând nu numai cea mai importantă dintre cărțile poetice ale *Bibliei*, cât îndeosebi cea mai accesibilă, pretabilă la diverse interpretări, având un bogat conținut teologic și duhovnicesc și în care auditorii puteau identifica propriile sentimente.

Principalele elemente ce definesc psalmul reapar în *Dicționarul de muzică* semnat de Iosif Sava și Luminiței Vartolomei[18].

Dicționarul de termeni muzicali amintește termenul grecesc *psalmos,* dar greșește atunci când afirmă că acesta era „numele unui instrumentul acompaniator” - în realitate el numindu-se *psalterion* - și că „aceste cântece formau o culegere de 150 de p(salmi)” - deoarece doar textele lor alcătuiesc *Psaltirea;* melodiile nu ni s-au transmis în scris - și fiindcă limitează prezentarea *psalmului* la „o declamație muzicală apropiată de cânt, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului”, precizând că în ebraică se numea *mizmôr*, cu traducerea „a cânta acompaniindu-se la un instrument” [19].

Vom vedea la ce complexități armonice, polifonice, timbrale, structurale și stilistice va ajunge psalmul grație diversificării și circulației incomensurabile.

Cele două dicționare citate amintesc de psalmii concertanți destinați Bisericii romano – catolice, pentru concertele spirituale - de compozitorii catolici: Giovanni Gabrielli, Palestrina, Orlando Lasso, sau protestanți: Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Johannes Brahms, Max Reger, psalmi care „au intrat în tezaurul muzicii universale”[20].

Igor Stravinski, citat în continuare, nu intră în nici-una din cele două categorii: el provine din lumea ortodoxă, dar lucrările sale de acest gen nu țin seama de specificul confesiunii pravoslavnice, textul *Simfoniei psalmilor* fiind în limba latină și lucrarea este destinată sălii de concert. El însuși declara: „M-am născut în afara timpului meu în sensul că, prin temperament și talent, aș fi fost mult mai potrivit pentru viața unui mic Bach, trăind în anonimat și compunând constant pentru un serviciu stabil și pentru Dumnezeu”[21].

https://biblioteca-digitala.ro

Lista compozitorilor de psalmi este mult mai amplă decât cea amintită, putându-se afirma, fără nici-o rezervă, că nu a existat muzician care să nu fi fost atras de gen, ori de textele *Psaltirii,* pentru lucrări destinate serviciilor de cult, sau vieții de concert, așa cum vom vedea mai departe. După cum se deduce din enumerarea creatorilor și definirea genului, se vede că **perspectiva lumii ortodoxe asupra psalmului lipsește**, deși se poate afirma că marile servicii de cult ale Bisericii răsăritene, de tipul privegherilor, adevărate spectacole liturgice, sunt dominate de psalmii care au pătruns masiv în forma lor primară, ori au generat forme complexe și de mare profunzime de tipul **anixandarelor, *Fericit bărbatul*, kekragarelor, polieleelor, laudelor, doxologiilor, antifoanelor** etc, genuri care au antrenat încă din primul mileniu creștin o vastă literatură muzicală de cult. Se știe că episcopul Grigore a fost nunțiu apostolic și și-a însușit la Constantinopol muzica, realizând prin *Antifonarul* său ceea ce am putea numi un echivalent al *Octoihului,* desăvârșit de Sfântul Ioan Damaschin, ceea ce lasă loc credinței că el a cunoscut această amplificare a psalmului în serviciile din Biserica mamă.

Dacă teologii s-au dovedit preocupați prioritar de aspectele exegetice, dogmatice și liturgice, iar literații au acordat atenție celor mai diverse aspecte ale textelor, **elementele muzicale dominante ale psalmului ar fi trebuit să fie reliefate de specialiști** ele ar fi trebuit să urmărească **principalele elemente definitorii și vârste ale genului** precum și evoluțiile stilistice, care țin seama de elementele care au diferențiat în timp cele trei mari confesiuni ale creștinismului și viața muzicală a principalelor centre culturale europene.

Pentru a găsi în lexicografia românească definirea cât mai apropiată de realitate a psalmului ca gen muzical trebuie omisă perioada comunistă, sărind peste aproape un secol în urmă, pentru a ne opri la A. L. Ivela, care avea în vedere aspectul literar al genului, considerat o „poezie religioasă cu conținut de laudă lui Dumnezeu”, dar și cel muzical, fiind o: „melodie ce însoțește textul unui P(salm)”[22].

Penuria de date și perspectiva unilaterală asupra psalmului ca gen muzical m-a determinat la o investigare

https://biblioteca-digitala.ro

complexă și profundă – în limitele îngăduite de un asemenea studiu de revistă, extins în mai multe numere – țin în mod deosebit să mulțumesc revistei *Muzica* pentru găzduirea acestui material – și sper să surprindă pe cititori, cum m-a surprins și pe mine această mare complexitate și diversitate a psalmului ca gen muzical, prezentat în multiple forme: monodic, polifonic, armonic, independent, sau integrat în mari lucrări muzicale, practicat în servicii de cult ortodoxe, catolice, protestante, neoprotestante, ca piese de sine stătătoare, sau părți componente ale unor adevărate poeme muzical – liturgice ori destinate sălii de concert. Extensiile viitoare pot avea în vedere prezența psalmului în cultul mozaic, ajungând până la **anthemurile anglicane,** datorate lui **John Blow** (1649 – 1708), **Giovanni Bonocini** (1670 – 1747), chiar la creația lui **Henri Purcell,** autor a 60 de anthemuri, printre care și monumentalul *My heart is inditing – Cuvânt bun revărsat-a dintr-însa inima mea* – cu textul din *Psalmul 45*, anticipându-l pe cel al lui Händel, sau pe cel al lui Britten, etc, la **psalmii hughenoți, sau husiți,** ori la **psalmii aleși – *izbranie psalmi***– ai lui Nichifor Vlemidis, la **gospelul** sau la muzica negrilor bazată pe psalmi ș.a.m.d. „Psalmii aleși" ai lui Filotei de la Cozia, „primul imnograf român", au generat creația celui considerat „autorul muzicii pripelelor (…) transmise pe cale orală, penetrând timpul, până în prima jumătate a secolului al XIX / lea, când au fost notate"[23].

Așa cum vom vedea în continuare, psalmul ca gen muzical, cântat monodic sau coral, armonic ori polifonic, acompaniat sau neacompaniat, a coexistat și coexistă cu cel citit în taină, citit cu voce tare, declamat și a generat o diversificare excepțională din toate punctele de vedere: liturgice, imnografice, stilistice, ieșind din biserici și din serviciile de cult, pentru a genera o foarte diversă și semnificativă literatură muzicală, vocală, corală, vocal – instrumentală intrată în repertoriile de concert. Descoperirea acestor importante aspecte definitorii ale psalmului necesită investigații serioase, în primul rând în creația muzicienilor ce au simțit atracția genului.

Pentru **definirea completă a genului** sunt necesare și alte detalii. De la numele instrumentului *psalterion* au derivat

https://biblioteca-digitala.ro

cuvintele ψαλμός – *psalmul* - creație imnografică muzical – literară, *psaltul* – interpretul de psalmi, *psaltirea* - carte care cuprinde textele psalmilor, *psaltichia* – carte care cuprinde metoda de învățare a cântărilor bisericești prin intermediul *notației psaltice, psalmodierea* – cântarea psalmilor. Un dicționar de termeni biblici, reeditat în 1995, menționează pentru cuvântul psalm accepțiunea „vibrarea lirei, cântarea executată pe coarde", citând ebraicul *tihilim* care înseamnă cântări de laudă[24].

Încă la începutul secolului anterior un discipol al mitropolitului Iosif Naniescu cita verbul elen ψάλλειν – a lovi coardele, precizând că, deci, „un psalm (…) nu este tocmai poema însăși, textul care se cântă, ci mai exact compoziționea muzicală care se execută pe instrument în timpul când se cântă poema"[25]. În textele psalmilor apar termeni muzicali: *lamenatzech* = maestru de cântare - apare în 55 dintre psalmii biblici;*alamoth* - tradus *cu voci înalte*, denumiri de instrumente muzicale, sau cele trei coruri înființate de David, refrenul *aliluia* ș.a.m.d.[26].

În prefața la traducerea celor 150 de psalmi, preotul Liviu Pandrea, citat de Valentin Timaru[27], autor al unei *Liturghii pentru cor mixt, clopote și percuție*, precizează că „psalmii, în originalul ebraic, erau nu numai un text poetic, ci și o arie melodică, fiindcă erau compuși pentru a fi cântați, cu acompaniament de instrumente". De aceea, psalmii „nici nu au putut fi apreciați la adevărata lor valoare și frumusețe și nici gustați, în toată inedita lor savoare decât în mediul cultural sacru și în acompaniamentul orchestral și coral al templului din Ierusalim"[28].

Și recentul *Larousse* **definește psalmul**limitându-l la compoziție lirică de laudă a lui Dumnezeu în cultul iudaic - „composition lyrique à la louange de Dieu dans la culte juifs"[29].

Pentru a **defini concluziv psalmului,** voi cita cea mai completă caracterizare a genului, întâlnită în recentul dicționar al limbii române: „imn religios biblic, cântat la vechii evrei, cu acompaniament de harpă sau rostit (și cântat) la creștini, de psalți, de credincioși etc", citând celebrul text coresian: „Grăiți

https://biblioteca-digitala.ro

unul cu alalalt în psalomi și cântări", confirmând arhaica denumire a genului, întâlnită și la mitropolitul Dosoftei[30].

Definirea din acest dicționar este mult mai completă și mai apropiată de realitate, depășind faza când era limitat doar la o „compunere poetică biblică", sau cântec (în special poezie lirică)[31].

În *Enciclopedia Fasquelle* am găsit o prezentare sistematică a genului: geneza, evoluția, componentele muzicale ale psalmului, compozitori, culegeri, dar, în pofida faptului că va genera noi genuri și creații reprezentative în spiritualitatea ortodoxă, lipsește cu desăvârșire și din această enciclopedie perspectiva ortodoxă. Lucrarea ia în discuție versificația, semnalând legătura dintre unitatea ritmică a versului - „l'unité rythmique", și cea logică a strofei - „la strophe este l'unité logique"[32].

Și în cazul psalmului este valabilă caracterizarea lui Jean – Jacques Rapin referitoare la cântul gregorian: „muzica, expresie a inexprimabilului, continuă acțiunea textului: primul se adresează spiritului, celălalt vorbește inimii omului"[33].

Principala calitate a psalmului văzut ca produs spiritual îl constituie faptul că el a avut un rol deosebit în trezirea și formarea conștiinței de sine, el surprinzând cele mai fine zbateri ale ființei umane, ale raporturilor cu lumea și mai ales cu Dumnezeu, cu transcedentalul, care nu repudiază ci caută sacralitatea. Poate nu întâmplător toate textele psalmilor sunt exprimate la persoana I, care se mișcă nu narcisist, nu admirându-se, ci în ipostaza de nevrednic de dragostea divină, de darurile încredințate lui și cerând în permanență să nu fie părăsit de Creator și Protector. Această exprimare la persoana I se asociază cel mai bine cu melosul, devenind o revărsare mai directă a inimii, a ceea ce ființa umană are mai bun în ea.

O cercetare mai aprofundată a *Psaltirii*, mai ales a titlurilor celor 150 (151) de texte, evidențiază destinația lor originală titlurile referindu-se la interpretarea muzicală, cum semnalează și un recent dicționar al *Bibliei*[34]:

- „psalmi cântare": 64, 66, 67, 74. 82. 86, 87, 91;
- „cântarea – laudă", sau „psalmi de laudă": 90, 91, 92, 94, 95, 99, 144;

https://biblioteca-digitala.ro

- „cântare psalmică”: 65, 107;
- „cântare a lui David, printre psalmi”:
- „cântare a treptelor”: 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133;
„- cântare pentru fiii lui Core”: 47;
- „cântare pentru cel iubit”: 44;
- „un psalm al lui David pe care l-a cântat Domnului pentru cuvintele lui Hușai” (cel ce a salvat viața lui David): 7;
- cântare „în ziua în care Domnul l-a izbăvit de mâna tuturor vrăjmașilor săi”: 17;
- „printre cântările lui David”: 60;
- stihuri „ce se cântă cu schimbul”: 59, 68;
- „printre cântările de învățătură ale lui David”: 53, 54;
- „printre cântările pentru Octavă”: 6[35];
- „o cântare a lui David pentru Iditun”: 38 {cu precizarea traducătorului că numele nu ar fi cel al cântărețului levit „rânduit de David”, ci „unii comentatori cred că Iditun denotă modul de a cânta un anume psalm (tonul, tonalitatea, inflexiunea vocii)}”;
- „un psalm al lui Asaf, cântarea Asirienilor” (cu precizarea aceluiași traducător că Fericitul Ieronim înțelegea prin asirieni pe cei ce „cunosc regulile credinței și se grăbesc să meargă pe urmele ei cele adevărate”.

Arhiereul traducător citează părerea Fericitului Ieronim privind titlurile diferite ale psalmilor din „manuscrisele ebraice, grecești sau latinești”, dar „importanța lor nu trebuie neglijată, ele făcând parte integrantă din textul Sfintei Scripturi”[36].

Mai mulți psalmi poartă în titlu precizarea că sunt rugăciuni: 16, 85, 89, 101, iar cel purtând numărul 30 este „un psalm al lui David, la vreme de năprasnă”, dar cercetătorii subliniază faptul că sunt rari psalmii care „se înfățișează ca specimen curat al unui gen”, aceasta datorându-se și faptului că textul ebraic massoretic al *Psaltirii* „este plin de dificultăți, cărora cercetătorii se îndârjesc de veacuri” să le găsească adevăratele semnificații[37].

Alte clasificări adaugă psalmii de penitență, elegiile sau plângerile, psalmii cu caracter didactic, o altă categorie cuprinzând cântările de speranță – așa cum ni se precizează în *Dicționarul enciclopedic de Iudaism*[38].

https://biblioteca-digitala.ro

Datele despre practicarea psalmilor în cultul mozaic sunt într-adevăr sărace, ceea ce nu echivalează cu slaba lor prezență în serviciile de cult, în care dețineau o pondere însemnată. Se știe că ei erau cântați deopotrivă în sinagogi și în templu, de mase de credincioși, sau de psalți, în cel de-al doilea mediu fiind însoțiți de un acompaniament și în textele vechi aveau menționat locul intervențiilor instrumentale. În prefața la traducerea *Psalmilor*, mitropolitul – literat, Bartolomeu Anania, afirmă foarte clar că „în contextul lumii vechi Evreii au fost poporul cu cea mai bogată înzestrare poetică", bazându-și afirmația pe faptul că „nu mai puțin de o treime din Vechiul Testament este alcătuită din texte poetice"[39].

Însuși psalmistul definește rostul psalmului: „*Lăudați-L pe Domnul,* că bun lucru este un psalm" – *Psalmul 148*. Eminentul traducător al *Bibliei* sublinia mai departe: „Cununa poeziei vechitestamentare este *Cartea Psalmilor*", distingând mai multe feluri de psalmi:

- imnuri - cântări de slavă și de preamărire a lui Dumnezeu, rugăciuni colective sau individuale;
- psalmi de mulțumire;
- psalmi regali;
- psalmi levitici;
- psalmi mesianici;

semnalând forma lor cântată ori citită în cultul creștin, „în toate cele șapte Laude ale zilei liturgice, în Sfintele Taine, în ierurgii și în colecții de rugăciuni" și amintește despre funcția exorcizantă a muzicii practicată de harpistul David[40], prezentat în cărțile *Vechiului Testament,* în multiplele ipostaze de muzician: interpret, creator de texte și de melodii, organizator și conducător al activităților de cult ș. a. Practica celor șapte laude are la bază versetul 164 al Psalmului 118: „De șapte ori pe zi Te-am lăudat/ pentru judecățile dreptății Tale".

„În ritualul iudaic, psalmii erau parte componentă a rugăciunii *teffilah,* care reprezintă, de fapt, o serie de scurte binecuvântări ce se rostesc dimineața, după amiaza și seara", care necesitau „un acompaniament instrumental sau/ și vocal"[41].

https://biblioteca-digitala.ro

„Când massoreții au regularizat vocalizarea *Bibliei,* în secolul VI a. H., ei au elaborat și câteva sisteme de accentuare” – precizează un recent dicționar al *Cărții Sfinte*[42].

Cei mai mulți dintre psalmi nu pot fi datați, cu excepția Psalmului 136 (137) care amintește despre robia babiloniană, în schimb mulți conțin referiri la modul de interpretare, care „în prezent sunt greu de înțeles” și au fost împărțiți în cinci cărți, distribuiți pe zilele săptămânii și întâlniți și la căsătorie, la înmormântare, la mese, la anumite binecuvântări[43].

Date recente despre practicarea psalmului în comunitățile evreiești din țara noastră – unde evreii au beneficiat întotdeauna de libertate și toleranță religioasă – „les juifs ont toujours joui dans les pays roumains de la liberté et de la tolérance religiuese”[44] – găsim în studiul Ghiselei Sulițeanu, publicat la Jerusalim și consacrat muzicii înregistrată pe bandă magnetică între anii 1977 – 1979, de la comunitățile iudaice din București[45].

Este o confirmare peste timp a aprecierii **Sfântului Dionisie Pseudo - Areopagitul** față de modul de prezentare a psalmilor, a căror cântare, formează „o parte esenţială în toate tainele ierarhice” și „nu trebuie despărţită de cea mai sfântă dintre taine”, prin armonia „cu cele divine, cu noi înșine și cu semenii noștri ca și cum am forma un cor armonios”, când „se deslușește și mai mult conținutul concis și tăinuit al limbajului adânc și sfânt din psalmi”[46].

L. Duchesne scria în urmă cu aproape un secol: „La liturgie cretienne procede pour en trés large part de la liturgie juive et n’en est meme que la continuation”[47].

Din introducerea citată a ierarhului scriitor, Bartolomeu, aflăm despre darurile muzicale ale regelui David, date extrase din Psalmul extranumerar (al 151 – lea în ordinea

Septuagintei): „Mâinile mele au făcut o harpă și degetele mele au alcătuit o psaltire”, citând celebrul verset 33 din *Psalmul 103 - Cânta-voi Domnului de-a lungul vieții mele*…. „Dacă este adevărat – citim în continuare - că, și în cazul său, *poeta nascitur*, atunci trebuie să-i vedem muzica împletită cu rostirea poetică, așa cum o va face de-a lungul unei vieți prin

https://biblioteca-digitala.ro

opera ce-și va împrumuta numele tocmai de la instrumentul muzical care o acompania”[48].

Vasile Militaru ne-a oferit următoarea traducere a aceluiași psalm 151:

„Eu am întocmit organul cel răsucitor sub stele/
Și-au făcut psalterionul iarăși degetele mele…”

În sinteza evoluției muzicii bizantine arătam că psalmul 150 realizează un adevărat inventar al instrumentelor muzicale unele aflate și în practica acestui gen, dominante fiind cele de suflet și de percuție, urmate de cele de coarde[49].

În concepția traducătorului, textul poetic era îngemănat cu melosul: „Rostirea poetică devine astfel murmur de izvor și râu în fremătare și vuiet de ocean și foșnet inefabil în aburul ploii și cântec universal purces din inima omului”[50].

Cei 150 de psalmi[51]au fost adunați în cartea numită *Psaltire*, carte de căpătâi și pentru viața duhovnicească creștină, citită și răscitită, cu sârguință, mai ales în comunitățile monahale, duhovnicii mai vechi îndemnând și dând chiar canoane unor credincioși, citirea unor psalmi, a unor catisme, sau chiar a *Psaltirii.* Psalmii au fost grupați în 20 de catisme, după criterii tematice, sau a timpului prioritar în care se practică: de seară, de dimineață, pentru miezonoptică, într-o săptămână liturgică din Postul mare, parcurgându-se întreaga *Psaltire* de două ori.

Cea mai mare parte a psalmilor este **creația regelui David** (1013 – 973 ante Hristum), ale cărui merite „pentru organizarea vieții muzical - religioase sunt așa de mari încât se consideră că Moise dăduse poporului legeaiar ilustrul psalmist rânduise cântările din templul din Ierusalim” – așa cum arătam într-o lucrare rezervată evoluției muzicii bizantine[52].

Regele David a fost denumit „dulcele cântăreț al lui Israel” și lui i se atribuie nu numai paternitatea psalmilor dar „și fondul muzicii liturgice de la Templu”[53].

Cântarea psalmilor trebuie să devină bucurie, așa cum sună îndemnul lui David: „*Cântați-I Lui cântare nouă, frumos cântați-I cu strigări de bucurie – Cantate ei canticum novum, bene psalite ei in vociferațione*” – *Psalmi*, XXXII – 3.

https://biblioteca-digitala.ro

„Dacă textele poetice cuprinse în *Biblie* au fost la fel de minunat puse pe muzică, cine le-ar putea opune azi ceva mai frumos?” – se întreba retoric Ch. F. Daniel Schubart[54].

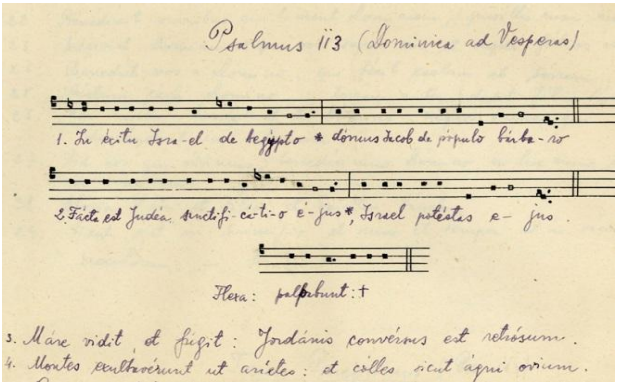
Datele despre psalmii cultului mozaic sunt ulterioare și ele se bazează în primul rând pe cele zece volume de melodii culese de *A. Z. Idelsohn*, care a publicat cântări strânse de la evreii ce nu s-au întors în „pământul făgăduinței”, continuându-și viața printre străini, în Yemen, Babilon, Persia, Maroc, dar și în Europa de Sud sau de Est și care au conservat stilul tradițional al cântărilor, contribuind la perpetuarea unor adevărate enclave spirituale. Toate cele zece volume au intrat în biblioteca lui George Breazul, cel care și-a îndreptat atenția spre psalmii din culegere[55]. În anul 1934, eminentul muzicolog român cita excepționala antologie a lui Idelsohn, pentru a ilustra particularități ale genului în spiritualitatea ebraică[56],

Dintre psalmii masivei antologii preiau melodia celui cu numărul *133*, prezentat alternativ de precentor – care utilizează textul psalmului - și comunitatea ce răspunde cu un invariabil *Haleluia* (tradus de unii specialiști: *lăudați pe Domnul*):

A. Z. Idelsohn – *Gesange der Jemenischen Juden*, Leipzig, 1914, p. 73;

https://biblioteca-digitala.ro

Printre fișele manuscrise ale eminentului muzicolog am găsit următoarea variantă a *Psalmului 113 – Când a ieșit Israel din Egipt* - care probabil urma să servească unui studiu dedicat psalmului sau muzicii derivate din el,

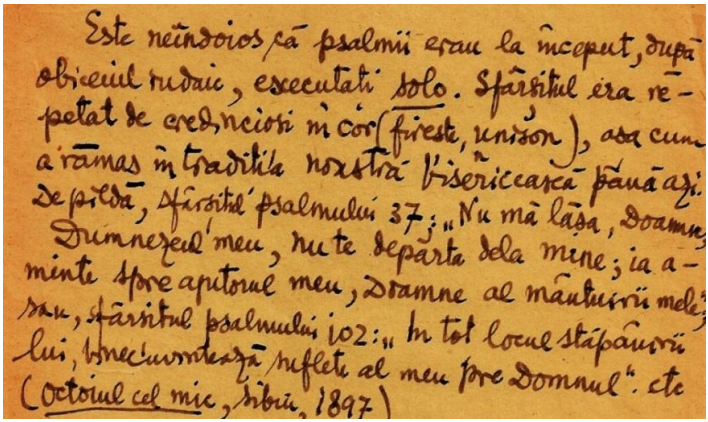

Psalmus 113 (Dominica ad Vesperas)
1. In exitu Israel de Aegypto * domus Jacob de populo barbaro
2. Facta est Judea sanctificatio ejus * Israel potestas ejus.
Flexa: paulisper: †
3. Mare vidit et fugit: Jordanis conversus est retrorsum.
4. Montes exultaverunt ut arietes: et colles sicut agni ovium.

deoarece pe fila următoare apare această versiune la patru voci:

Tonus Peregrinus (Ps. 113).
In exitu Israel de Aegypto
domus Jacob de populo barbaro
Facta est Judea sanctificatio ejus
Israel potestas ejus.

Un argument suplimentar în favoarea ideii că eminentul muzicolog avea intenția elaborării unui studiu asupra psalmului o constituie următoarea fișă păstrată în același fond *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.

https://biblioteca-digitala.ro


Este neîndoios că psalmii erau la început, după obiceiul rudaic, executați solo. Sfârșitul era repetat de credincioși în cor (firesc, unison), așa cum a rămas în tradiția noastră bisericească până azi. De pildă, sfârșitul psalmului 37: „Nu mă lăsa, Doamne, Dumnezeul meu, nu te depărta de la mine; ia aminte spre ajutorul meu, Doamne al mântuirii mele" sau, sfârșitul psalmului 102: „În tot locul stăpânirii Lui, binecuvintează suflete al meu pre Domnul". etc
(Octoihul cel mic, Sibiu, 1897)

În cultul mozaic, **în timpul regelui Solomon** este menționat impresionantul număr de 6.000 de leviți care asigurau muzica la templul din Ierusalim. La această fază s-a ajuns prin conturarea în timp a două categorii de muzică de cult:

- **muzica de la templu,** somptuoasă, grandioasă şi practicată de profesionişti de înaltă clasă, cu acompaniament instrumental;
- **muzica de sinagogă**, mult mai simplă, mai accesibilă şi în care-şi vor găsi rădăcinile viitoarea muzică a creştinilor.

Psalmii reprezentau elementul de legătură între aceste două tipuri de muzică de cult, fiind prezenți în ambele medii. **În serviciile de cult mozaice** psalmii lui David și ai celorlalți autori sunt prezenți în sinagogi încă din timpul autorilor lor până în prezent, unii având menționat ca principal autor pe regele David („al doilea și cel mai mare rege al lui Israel", cuceritorul Ierusalimului unde stabilește capitala și considerat un „iscusit harpist"[57]), unii dintre ei pătrunzând și în *Coran* – cum ne-o confirmă și *Encyclopedia Judaică*[58], fondatorul acestei religii apreciind asemenea creații. Numărul autorilor de psalmi mai cuprinde și alte nume, muzicieni, interpreți și creatori: fiii lui Core, Asaf, Homan, Eman și Etan Ezraelitul și mai mulți anonimi. Moise și Solomon sunt menționați ca autori de psalmi.

Vom vedea că și viața de cult creștină e dominată de psalmi, de acea poezie sacră care e metrică – așa cum notează

https://biblioteca-digitala.ro

M. Sicard într-o sinteză asupra acesteia: „La Poésie des Hébreux est une Poésie mêtrique" și psalmii au avut un rol deosebit asupra poeziei didactice[59].

Felix Clement susține că muzica a început prin a fi religioasă - „la musique a commencé par être religieuse" - citând pe **Fericitul Augustin** care considera că muzica pe care Dumnezeu a dat-o oamenilor este o imagine, un ecou al Celui care o execută El Însuși în imensa Sa eternitate – „la musique que Dieu a donnée aux hommes est unei mage, un écho de celle qu'il exécute lui – même dans son immense éternité"[60].

Aceluiași muzicolog îi aparține explicarea sintagmei „a cânta cu bucurie", care „înseamnă că inima revarsă ceea ce nu reușește să exprime în cuvinte".

În forma simplă, vocală, **psalmii au fost practicați de însuși Mântuitorul,** la Cina cea de taină – *Matei* XXVI – 30, *Marcu* XIV – 26: după binecuvântarea pâinii şi a vinului – devenite simbolurile trupului şi sângelui Său şi ale euharistiei - împreună cu cei doisprezece apostoli „au cântat laude şi apoi au ieşit în Muntele Măslinilor" (*ὑμνήσαντες ἐξῆλθον εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν himnisantes exilthon is to oros ton eleon*) și apoi de către apostoli, cum menționează epistolele apostolice – pentru cel de-al doilea caz. Și din acest punct de vedere se confirmă faptul că Mântuitorul nu a venit să strice legea ci să o plinească, **cina pascală fiind însoțită de psalmi cântați.** În timpul când Își dădea duhul pe cruce Hristos rostește celebrul verset din Psalmul 21: „*Eli, Eli lama sabahtani? – Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, ia aminte la mine: de ce m-ai părăsit*?"[61].

Momentul evanghelic ce confirmă practicarea psalmilor de către Iisus Hristos l-a determinat pe Gastouè să-L considere pe **Mântuitorul**, în lucrarea sa - *La vie musicale de l'Eglise* – **„le premier chantre chretien**".

După afirmațiile unui reputat teolog, Ene Braniște, psalmii reprezintă „***cele mai vechi cântări religioase întrebuințate în cultul creștin***"[62], fiind practicați în serviciile de cult publice, vecernie, utrenie, liturghie, în alternanță cu „lecturi biblice", cu „ectenii și diverse rugăciuni"[63], ei constituind adevărate modele pentru noile cântări creștine.

https://biblioteca-digitala.ro

În excepționala sa sinteză asupra stilurilor muzicale, Vasile Iliuț reținea că psalmul reprezintă **elementul de bază al liturghiei creștine,** el fiind o „compoziție poetică biblică, formată din două părți, destinată a fi cântat – în funcție de lungimea textului – de unul sau mai mulți interpreți (doi soliști și cor, două coruri), după posibilități și împrejurări”[64].

În continuare, lucrarea citată amintește **trei tipuri de interpretare**, definite în termeni latini, în funcție de locul lor în slujbe și de maniera de cântare:

- „*psalmus in directum* – cântat la sfârșitul unei liturghii etc, pe un ton simplu;

- *psalmus in responsorium* – rezultat din dialogul dintre solistul oficiant și corul (sau participanții), ce repetă o parte a frazei principale expusă mai întâi de solist;

- *psalmul cu antienă* (un mic refren melodic) – cântat pe formule diverse, determinând o melodică mai dezvoltată, încadrabilă în unul din cele opt moduri ecleziastice”[65].

Lucrarea precizează că în Capadocia, în secolul al IV – lea, era în practică atât **forma responsorială, cât și cea antifonică a psalmilor**, cum se vede și din exemplul de mai sus, din practica mozaică. Trecerea psalmului din ritul sinagogal în cel al primilor creștini se face lent pe fondul interzicerii noii religii prin cumplitele persecuții care au umplut viitoarele calendare. Abia de la împăratul Constantin cel Mare, care dă libertatea necesară exercitării religiei creștine, se trece la oficializarea serviciilor de cult care pun în centrul lor psalmii și formele derivate din ei, deschizând drumul excepționalei imnografii creștine. Canonul XVII al sinodului de la Laodiceea recomandă alternarea citirilor biblice cu psalmii cântați, modalitate care ține trează atenția credincioșilor. În ceea ce privește originea cântării antifonice sau alternative, Traian Vintilescu rezuma în urmă cu un secol, cele două păreri diferite: ar fi fost introdusă de Sfântul Ignatie care a avut viziunea unor cete de îngeri cântând „imne antifonice”, extinzându-se în Antiohia; a doua ipoteză aparține lui Teodoret care susține o filieră din Siria, unde „această cântare a fost de-a pururi în uz”[66].

https://biblioteca-digitala.ro

Nu numai calitatea muzicii, privită ca act de creație, asigură această necesară **concordanță cu specificul serviciilor de cult,** ci mai ales modul ei de interpretare, Fericitul Augustin condamnă pe „cel care cântă deci sau învață să cânte nu pentru alta, decât numai ca să fie lăudat de popor sau de absolut oricare vrei dintre oameni, nu judecă el oare mai bună acea laudă decât cântecul?”[67]

Dintre **erminiile cunoscute în lumea specialiștilor** este de amintit cea a lui **Athanasie, arhiepiscopul Alexandriei** - *Erminia* (Interpretarea) *psalmilor* - tipărită în 1746, la Patavii, în care fiecare psalm cu textul în limba elină și latină este însoțit de un comentariu în limba latină (exemplarul consultat de mine a aparținut mitropolitului muzician Iosif Naniescu, ierarh - muzician prezentat ca atare într-o încercare monografică în curs de publicare). Arhiereul alexandrinian a avut în vedere în primul rând „partea ascetică a psalmilor”, semnalând „forma melodioasă” care „anunță conținutul armonios al cugetărilor”[68]. În concepția sa, cântărețul de psalmi trebuie să găsească în ei o oglindă care să-l ajute „să recunoască în ei mișcările sufletului său”, identificarea urmând să atingă stadiul ca „ceea ce cântătorii de psalmi au rostit poate să ne fie și nouă model și ideal”, cartea psalmilor cuprinzând „o icoană a vieții sufletelor”[69].

Episcopul Nifon Ploieșteanu amintește momentul când arienii au trimis soldații să-l ridice pe Sfântul Atanasie (+373) și să-l ducă la judecată, el a adunat credincioșii în biserică „și le porunci să cânte psalmi și imne”, astfel că soldații „adânc mișcați de frumusețea cântărilor n-au îndrăznit să întrerupă sfânta rugăciune”[70].

Psalmii au contribuit la impunerea în timp a celor trei **funcții de bază ale cântării**:

a – **latreutică** – de adorare a lui Dumnezeu şi de exprimare a evlaviei, recunoştinţei, admiraţiei şi dragostei pentru El, identificate de psalmist și „în gura pruncilor și a celor ce sug” - *Psalmul 8*, 2;

b – **harismatică** – sacramentală, sau sfinţitoare, psalmul având și el sensul de „jertfă de laudă” adusă Domnului;

https://biblioteca-digitala.ro

c – **didactică sau catehetică**, urmărind însuşirea învăţăturii creştine şi integrarea ei în viaţa morală şi religioasă a credincioșilor.

Lucrările de specialitate extind această clasificare a funcțiilor, prin adăugarea psalmilor de mulțumire, de penitență, de rugăciune, liturgici, profetici etc.

Sfântul Macarie Egipteanul (300 - 390) enumeră **psalmodierea printre virtuţile esenţiale**, alături de post şi priveghere.

În timpurile noastre, Prea Fericitul Părinte Patriarh Daniel consideră „psalmodia respirația rugăciunii”[71].

Unii teologi adaugă și **funcția de comunicare a omului cu Creatorul său**, așa cum semnala Nichifor Crainic: „Pentru ortodoxie muzica e vorbire cântată. Textul liturgic este o convorbire cu Dumnezeu și sensul cuvintelor se potențează și se dilată prin patosul melodic al glasului omenesc”[72].

Chiar textele psalmilor precizează comuniunea omului cu Dumnezeu, cu Creatorul său: *„Cântaţi Domnului cântare nouă, cântaţi Domnului tot pământul!”*– Psalmul 97, 1 şi

„Doamne, buzele mele vei deschide şi gura mea va vesti lauda Ta...”- Psalmul 50, 15.

Așa cum precizează *Sbornicul*, „psalmii, imnurile şi odele – pesnele bisericeşti – sunt în firea lor **revărsări de simţiri evlavioasecătre Dumnezeu, inspirate de Duhul.** Duhul lui Dumnezeu i-a umplut pe aleşii Săi şi ei şi-**au rostit plinătatea simţămintelor lor în cântări**. Cel ce le cântă cum trebuie, poate la rândul său să ajungă la simţămintele investite de autor şi să le însuşească. Umplându-se cu aceste sentimente, el poate să se apropie de starea vrednică să primească lucrarea Sfântului Duh şi să-şi potrivească duhul lui în această lucrare. Şi aceasta este tocmai însemnătatea cântărilor bisericeşti, ca prin mijlocirea lor să încingem şi să înflăcărăm scânteia cea de dar, care stă ascunsă în noi. Scânteia aceasta ne este dăruită prin sfintele Taine. Pentru ca s-o aprindem şi s-o preschimbăm în flacără s-au rânduit psalmi, cântări şi ode duhovniceşti. Ele lucrează asupra acestei scântei a darului în acelaşi chip cum lucrează şi vântul asupra jarului ascuns sub un maldăr de lemne”[73]

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt idei întâlnite la **Sfântului Vasile cel Mare** și la **Sfântul Niceta de Remesiana**, cele ale ierarhului danubian fiind exprimate în lucrarea sa *De psalmodiae bono – Despre foloasele cântării*, analizată într-o lucrare de sinteză[74] și într-un studiu detaliat[75].

Istoria muzicii românești reține faptul că Niceta recunoștea în David pe „creatorul unui tezaur de cântări" și „căpetenia cântăreților (princeps cantorum)"[76].

„Ce este psalmul?" – întreba **Sfântul Vasile cel Marea** în *Omilii la psalmi* - și răspunde el însuși: „Psalmul este liniștea sufletelor, răsplătitorul păcii; potolitorul gălăgiei și valului gândurilor (…) Căci cine oare mai poate fi socotit vrăjmaș al altuia atunci când își unește glasul la un loc cu el pentru a da laolaltă laudă lui Dumnezeu? Psalmodia aduce cu sine tot ce poate fi mai bun: iubirea, făcând din tovărășia laolaltă a glasului un fel de trăsură de unireîntre oameni, adunând poporul laolaltă într-un singur glas de cor. Psalmul este alungătorul demonilor, aducătorul ajutorului îngeresc, armă pentru teama de noapte, liniște pentru oboseala zilei, pavăza pruncilor, podoaba tinerilor, mângâierea bătrânilor, iar pentru femei una dintre cele mai potrivite podoabe"[77].

Într-un adevărat consens, ce trădează posibile legături ale ierarhului Niceta cu Sfântul Vasile cel Mare, după o definire a muzicii creştine, episcopul danubian consideră că **psalmii aduc împăcarea între oameni,** dacă sunt cântaţi nu numai din gură, ci din suflet, traducând mai plastic textul *Septuagintei*: „psalite synetos" – cântați cu înțelegere. Considerat de Nicolae Iorga, Vasile Pârvan şi Constantin Giurescu „apostolul românilor", **Niceta** afirma că în cântarea psalmilor „*pruncul îşi află hrana maternă, copilul ceea ce să laude, adolescentul ceea ce-i îndreptează viaţa proprie, tânărul ceea ce să urmeze, bătrânul modul de rugăciune. O învaţă pe femeie bunăcuviinţa. Orfanii îşi găsesc părinţii, văduvele pe cei ocrotitori, cei săraci pe protectori, străinii pe paznic = Habet în hoc înfans quod lacteat, puer quod laudet, adolescens quod corrigat viam suam, iuvenis quod sequatur, senior quod precetur. Discit femina*

https://biblioteca-digitala.ro

pudicitiam. Pupilli înveniunt patrem, viduae iudicem, pauperes protectorem, advenae custodem"[78].

Însuși apostolul Pavel îi îndemna pe credincioși: „Cântaţi în inimile voastre lui Dumnezeu, mulţumindu-I în psalmi, în laude şi în cântări duhovniceşti" – (*Coloseni,* III, 16).

În majoritatea lor, textele referitoare la modul de cântare a psalmilor atrag atenția asupra stadiului superior, care trebuie să depășească faza simplă de articulare a cuvintelor melodizate, cum precizează și *Sbornicul*: „Aceste psalmodii să se cânte nu numai cu limba, ci și cu inima", pentru a putea intra în simțire cu ea: „s-o cântăm în așa fel ca și cum ar izvorî din chiar inima noastră". **Sfântul Ioan Hrisostom** explicitează textul apostolului Pavel „cântați în inimile voastre Domnului" astfel: „cei care nu au luare aminte de sine, cântă fără folos, rostind numai vorbele, în timp ce inima lor se rătăcește în altă parte", pledând pentru atingerea fazei de rugăciune lăuntrică, acea rugăciune care „produce bucurie" prin mișcarea „în această lume de armonii" - cum puncta marele teolog Dumitru Stăniloae[79].

Autorul liturghiei care-i poartă numele a subliniat faptul că „în adunările noastre este David cel dintâi, cel din mijloc și cel de pe urmă".

Psalmii asigură „rugăciunea neadormită", neîncetată, practicându-se în medii monahale, fără întrerupere, prin rotație. Este amintită aprecierea Sfântului Ioan Hrisostom: „Mai bine să înceteze soarele din călătoria sa, decât să înceteze citirea Psaltirii"[80].

Unul dintre versificatorii români ai *Psaltirii*, Vasile Militaru, afirma: „Ce este soarele între celelalte lumini ale cerului, este *Psaltirea* între toate cărțile insuflate de Dumnezeu"[81].

De aceea, el îndeamnă pe cititor, în consens cu psalmistul: „Cu îngerii slăvește pe Dumnezeu; Pre toată lumea cea din cer și pre cea de sub cer o chiamă spre slavoslovia lui Dumnezeu"[82].

Chiar forma citită, declamată, presupune existența unei muzici primare, generată de alternanța unor formule ritmice, a vocalelor deschise și închise și a consoanele textului etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Teologii au mers mai departe, vorbind despre o muzică religioasă, incluzând în ea și psalmul, ce „nu atinge doar auzul ci ne poartă și ne străbate ca un acord intim, angajând însăși trăirea organică, aceea care menține forma noastră atâta vreme cât parcurgem existența terestră”[83].

Autorul, devenit „autoritatea spirituală a Antimului”, comentează textul părintelui Ioan cel Străin, text abundând în citate scripturare[84] și exemplifică în subcapitolul - *Un traseu muzical* – cu opiniile lui Olivier Messiaen despre încercările de a reda o prezență sfântă – «une présence sacrosainte» – „printr-o muzică abia abia sonoră, fluidă și mai mult decât subtilă”, asemănătoare unui „fâlfâit de aripi angelice”[85].

De aceea, s-au înregistrat de-a lungul timpului atitudini de respingere a textelor nescripturistice. „Ereticii, mai ales arienii, profită de slăbiciunea creștinilor, cărora le plăcea musica profană mai mult decât cea bisericească, compuneau diferite imne ereticești după sistema musicei teatrale și le cântau în adunările lor”[86].

Toate serviciile de cult creștine sunt dominate de **rugăciuni cântate** provenite în cea mai mare parte din psalmi şi din texte cu caracter dogmatic, asamblate într-o **formă dramatizată, în care rolul principal, explicit, îl are cântăreţul, cantorul, psaltul**, ulterior și corul**. Cântarea reprezintă forma explicită a cultului creştin** şi ea a pornit de la varianta arhetipală a psalmului, în Noul Testament fiind atestate următoarele trei tipuri de cântări: psalmi, imne și cântări duhovnicești. Muzicologii cunoscători ai particularităților muzicii liturgice au semnalat **specificul prezentării muzicale a psalmului**, cum o face Gavriil Galinescu într-un excepțional studiu bizantinologic: „Prima formă şi cea mai veche a fost psalmodia, sau glăsuirea psalmilor, păstrată intactă până în zilele noastre în Biserica Răsăriteană şi, la fel, şi în sinagogile evreieşti, care, subliniem, nu e citire, ci glăsuire, adică un fel de lectură cântată”[87].

Ajungem astfel la **modalitățile de prezentare muzicală a psalmilor în serviciile de cult**: citiți pentru sine, în biserică sau în chilia monahală, citiți cu glas tare, pentru

https://biblioteca-digitala.ro

credincioși, cântați în formă monodică, responsorial sau antifonic, cântați coral, cu sau fără acompaniament de orgă, independenți sau integrați în ample forme de cult, ulterior ieșind din sfera serviciilor liturgice și intrând în sălile de concert. Pravila de la Govora menționează un canon: „să zică 100 de psalmi". *Psaltirea* a fost multă vreme manual de învățare, cum citim în *Amintirile* lui Creangă, ea reprezentând „cheia tuturor învățăturilor". În Alexandria se scrie: „Și-i învăța carte, într-un an psaltirea și psalmii". Cu acest sens apare în poezia lui George Coșbuc - *Logică*: „- Mitre, știi ce spune psaltul?/ Să nu faci în viața / Ceea ce te-ar supăra/ De ți-ar face ție altul!" În același timp, psalmii reprezentau suprema înțelepciune: „Ca din psalmi vorbește" / spune un personaj al lui Delavrancea.

Pentru credincioșii romano – catolici este în practică și în prezent în cadrul unor manifestări neliturgice citirea unor psalmi sau a unor meditații la psalmi, cele mai frecvente fiind cele ale Fericitului Augustin.

Prin **Jan Komenski,** care argumentează multe din principiile lucrării sale - *Didactica magna* - cu texte din psalmi (8, 22, 36, 116), aceștia **intră în conținuturile învățării**, cum argumentează în capitolul *Ideea școlii materne*: „În muzică se va face începutul dacă copilul va memora câte ceva ușor din psalmi și cântări bisericești și le va întrebuința în rugăciunile zilnice"[88].

Răspunsurile sau refrenele vor genera antienele, ajutând la cristalizarea unor forme quasistrofice. Felix Clement a încercat să stabilească, pe baza unui manuscris din secolul al XI – lea, relațiile dintre psalmi și antiene[89].

Dicționarul de specialitate definește **antiena** – antienne – ca un cântec servind de refren la executarea antifonică a unui psalm sau încadrându-l pe acesta - „chant sevant normalement de refrian à l'exécution antiphonique d'un psaume ou encadrant celle-ci"[90].

Am găsit un asemenea verset psalmic în antiena de la vecernia duminicală – *Dixit Dominus Domino meo – Zis-a Domnul către Domnul meu* – Psalmul 109:

https://biblioteca-digitala.ro

Les Vraies Mélodies Grégoriennes par A. Dechevrens S. J., Paris, 1902, fascicule 4, p. 1;

Colecția de mai sus cuprinde în fasciculele 6 și 7, numeroase antiene, adunate din manuscrisele de la Saint Gall, evident transcrise în notație modernă.

„Antienele psaltirii, adică cele formate cu texte împrumutate psalmului însuși, reprezintă în totalitatea lor *akroteleutia*, pe care mulțimea o prelua la sfârșitul psalmului, în liturghia Constitions Apostoliques" – precizează Amédéé Gastoué[91].

Secolul al V - lea este considerat secolul de aur al culturii bizantine, atunci îmbogățindu-se literatură muzicală liturgică prin **marii imnografi și melozi**:Sfântul Roman Melodul, Sfântul Cosma Melodul, Sfântul Ioan Gură de Aur, Sfântul Vasile cel Mare, culminând cu Sfântul Damaschin și Sfântul Ioan Cucuzel, care au avut ca principal model pentru alcătuirea amplei imnografii creștine în primul rând psalmul.

A fost remarcată deja **frecvența cuvântului *aliluia*** în textele psalmilor, evident mai ales în practicarea muzicală, cuvântul apărând ca un adevărat refren al textelor psalmilor, așa cum s-a văzut chiar în exemplul de cântare mozaică, citat mai sus. Grupurile de psalmi cu numerele 104, 105 106 apoi 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117 118 și apoi nr. 134 – 135 și 148, 149, 150 poartă chiar subtitlul *Aliluia*, deoarece încep și/ sau se încheie cu acest cuvânt, cântat de întreaga masă a credincioșilor participanți la serviciile religioase.

https://biblioteca-digitala.ro

Mitropolitul Bartolomeu crede că prin acest cuvânt au fost însemnați psalmii anonimi[92], deși primul dintre psalmii citați este atribuit lui Agheu și Zaharia, iar cei purtând numerele 145, 146 și 147 au generat în serviciile romano - catolice *versus alleluiatici*. Numărul psalmilor ce conțin invocația *aliluia* e mult mai mare față de cei amintiți în cultul ortodox, mulți dintre ei având cuvântul ce le dă denumirea, prezent numai în tratarea muzicală, la început, la sfârșit iar unele și la început și la sfârșit: 12, 17, 18, 20, 25, 32, 36, 63, 67, 88, 91, 95, 101, 102, 107, 109, 121, 129, 137, 145 etc. Psalmul 97 transformă cuvântul *aleluia* într-un adevărat refren – *Cântați Domnului cântare nouă,* iar cel cu numărul 44 va deveni rădăcină a polieleului Maicii Domnului – *Cuvânt bun*.Derivat din sintagma ebraică *Hallelu Yah – Lăudați pe Iehova*, cuvântul reprezintă „o foarte veche aclamație de bucurie și laudă adresată lui Dumnezeu”[93] și a intrat singur, fără alte texte, în țesătura *Liturghiei*, ortodoxe și catolice, fiind cântat sau declamat de trei ori după citirea *Apostolului*. Dintre numeroasele versiuni corale am ales pentru ilustrare extrasul din *Liturghia* lui Titus Cerne:

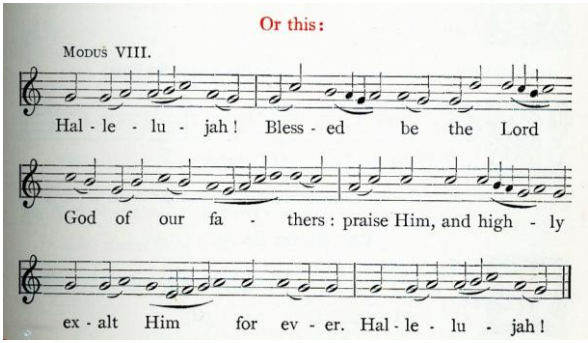
Titus Cerne - *Aliluia* de la *Liturghie*

În profilul conturat în 1986 şi în analiza creaţiei muzicianului perfecționat în Italia[94], am reliefat apropierea celui ce a rămas în cultura românească în calitate de fondator şi conducător al uneia dintre cele mai prestigioase reviste muzicale – *Arta* - de creaţia populară şi de cea de sorginte bizantină, aici evidentă fiind orientarea sa spre tratarea polifonică.

https://biblioteca-digitala.ro

Aliluia din *Messa* catolică; Extras din:
Abbé F. Brun – *Le livre de la Messe et des vêpres,*
Paris, Edition de la Schola cantorum, p. 6;

Pentru serviciile de cult lutherane de dimineața au apărut variante melodice pentru cele opt moduri muzicale, însoțind un fel de prochimene, cum este acesta pentru modus VIII:



The Coral Service Book (…) for the use of Evanghelical Lutheran Congregations with accompanying harmonies for organ, Philadelphia 1901, p. 13;

https://biblioteca-digitala.ro

Integrat în ample poeme muzical - liturgice, cuvântul *Aliluia* capătă rol de încheiere, de concluzie finală, ca la anixandare, sau la *binecuvântările Învierii*.

Am găsit cuvântul cu același rol de final al mai multor cântări armonizate coral după vechi melodii slave: *Знаменнагороспѣва, Кіевскагороспѣва, Болгарскагороспѣва, Греческагороспѣва,* cele patru voci fiind însoțite de acompaniament de pian, procedeu practicat și de Gavriil Musicescu:

ДревнееПростоеЦерковноеПѣніеРазныхъПапѣвовъУпотреблямоевъГреко - РоссійскойЦеркви - Vechiul cânt simplu bisericesc pe diferite motive folosite în Biserica greco – rusă, Ediția a IV – a, S. Petersburg, cartea a III – a, 1868, p. 37 (exemplar aflat în fondul documentar al Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – 4686 M;

Fiecare stihiră a următorului poem muzical - liturgic al privegherii - *Fericit bărbatul* – se termină tot cu *aliluia*, cuvântul repetându-se în final, ca în varianta lui Serghei Rahmaninov:

https://biblioteca-digitala.ro

Serghei Rahmaninov - *Блаженмуж* - *Fericit bărbatul*

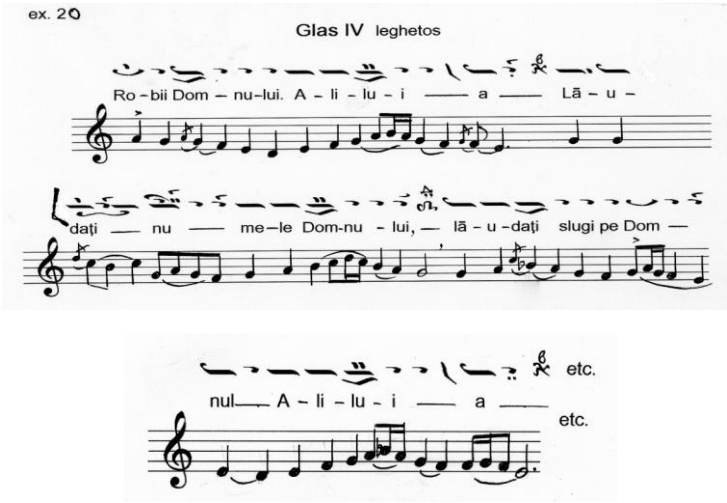
Polieleele, atât cele ale sărbătorilor domnești și ale marilor sfinți - *Robii Domnului* – *Δοῦλοι Κύριον...*

Πολυέλεος ποίημα Νεκταρίου Μοναχοῦ -
Polieleu facere a lui Nectarie Monahul - Manuscris fără număr de inventar Prodromu, copist Isihie Cârjan Gorovei

https://biblioteca-digitala.ro

cât și cele ale sărbătorilor Maicii Domnului – *Cuvânt bun* - *Λόγον ἀγαθὸν...* folosesc cuvântul *aliluia* și pentru încheierea fiecărei stihiri și acesta capătă funcția unui adevărat refren, constituind și finalul poemului muzical liturgic.

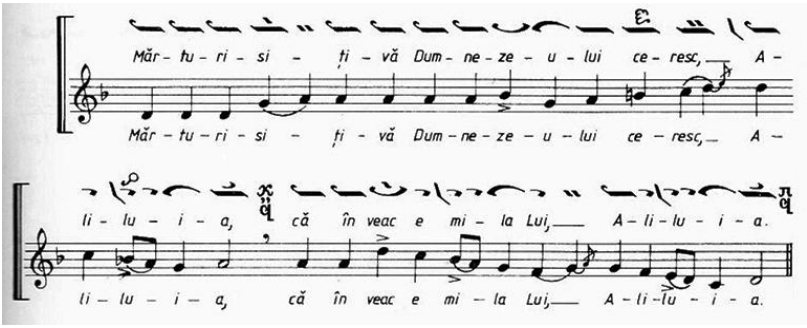
În prima dintre stihirile polieleului *Robii Domnului* a lui Visarion Protopsaltul acest „refren” se repetă, căpătând rol de cadență interioară și finală.



Polieleul *Robii Domnului*, glasul IV leghetos, „facerea s(finţiei) s(ale) părintele Visarion D(u)h(o)v(n)icul, Dascăl Sfi(ntei) Monastiri Neamţul, în Moldavia, la anul 1842”, din *Antologhionul* fără număr de inventar din biblioteca schitului românesc Prodromu

Procedeul repetării refrenului, în forme variate, apare în partea secundă a polieleului – *Mărturisi-vă Domnului*, ca-n această versiune a lui Anton Pann, unde se observă adaptarea refrenului la tiparul irmologic, deosebit față de cântările anterioare - stihirarice:

https://biblioteca-digitala.ro


Mărturisi-ți-vă Dumnezeului ce resc, A-
Mărturisi-ți-vă Dumnezeului ce resc, A-
li-lu-i-a, că în veac e mi-la Lui, A-li-lu-i-a.
li-lu-i-a, că în veac e mi-la Lui, A-li-lu-i-a.

Anton Pann - *Mărturisiți-vă, Domnului*;
Extras din: *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești,* București,
Editura Institutului Biblic, 1992, p. 241;

Ca și anixandarele, polieleele sunt mai ample – arga – sau mai scurte – sintomon, pentru această din urmă formă practicându-se reducerea stihurilor – stihuri alese. Cele din prima categorie sunt mai ample, printre autori remarcându-se în secolul al XVIII – lea: Ioan, Iacov, Daniil Protopsaltul, Gheorghe Criteanu, Petru Lampadarie, Sinesie, Hurmuz Protopsaltul, printre autorii de origine română urmând a fi reținuți: Evstatie, Iosif, Visarion, Macarie Ieromonahul, Anton Pann etc.

Partea a II – a a *Heruvicului* (numit și cântarea heruvimică, sau a heruvimilor, în care aceștia își asociază glasul cu cel al păcătoșilor de oameni) - *Ca pre Împăratul* - se încheie tot cu *Aliluia*, de obicei repetat, la fel ca și la heruvicul din Joia Patimilor - *Cinei Tale* – și la cel din Sâmbăta Patimilor– *Să tacă tot trupul* care se încheie cu același cuvânt: *Aleluia*.

Gheorghe Mandicevschi, autor și al psalmului 100 - *Strige Domnului tot pământul* – plasează refrenul în discuție în finalul *Psalmului 18 - Cerurile spun:*

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghe Mandicevschi - Finalul Psalmului 18 – *Cerurile spun*

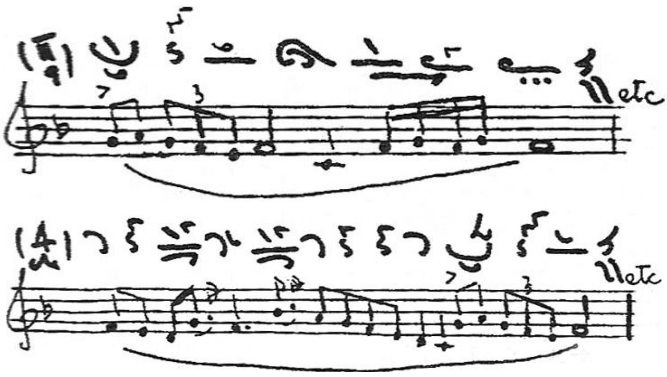
Piesa corală a compozitorului român pare a fi influențată de omonima compozitorului rus Davâdov (*Cerurile spun*), intrată în repertoriul corului Academiei de Muzică religioasă din București[95].

Am insistat altă dată asupra statutului de refren pe care l-a acordat Dimitrie Suceveanu cuvântului *aliluia* în polieleul ce amintește de exilul babilonian - *La râul Babilonului* - *Ἐπὶ τῶν ποταμῶν Βαβυλῶνος...* - glasul III[96]. Protopsaltul îi găsește cuvântului un excepțional corespondent muzical - o frază melodică de mare expresivitate, ce alternează cu celelalte trei fraze, căpătând un statut leitmotivic:

Următoarea temă muzicală imită intonații ebraice,

la fel ca și în următoarele două concluzii extrase din demersul melodic al poemului.

https://biblioteca-digitala.ro



Dimitrie Suceveanu – Fragmente din polieleul
La râul Babilonului

Nu am putut stabili dacă există legături între cele două versiuni ale aceluiași psalm - *La râul Babilonului* - semnat de Dimitrie Suceveanu și cel coral aparținând contemporanului său ieșean, Gavril Musicescu, ce se află copiat într-un manuscris nemțean[97].

Celebrul oratoriu *Messia* al lui Händel este încununat de finalul bazat pe același cuvânt, care a ridicat sala în picioare la prima prezentare.

Analizând manuscrisele bizantine nr. 2061 și 2062 din Biblioteca din Atena, Egon Wellesz citează alternanța refrenului *aliluia* cu antifoanele realizate din psalmi (14, 96, 111) pentru sărbătoarea *Tăierii capului Sfântul Ioan Botezătorul*[98].

Serviciul înmormântării debutează cu o formă funebră a cântării, alcătuită din repetarea cuvântului *Aliluia,* anticipând însă exprimarea nădejdii odihnei sufletului răposat, în stihirile ce urmează pseudorefrenului amintit.

În 1507 este datată **culegerea de vigiliale** (officium defunctorum), copiate la Sibiu, cuprinzând psalmi și antifoane, în limba latină și cu notație messino – gotică, culegere restituită de Elena Maria Șorban. Pentru exemplificare am extras următorul fragment de filă:

https://biblioteca-digitala.ro

Vigiliale - Monumenta et transcripta din colecția *Izvoare ale muzicii românești,* vol. XIV,studiu introductiv, transcriere și îngrijire de Elena Maria Șorban,
București, Editura muzicală, 1986;

Cel care a adaptat recviemul la specificitățile ortodoxiei românești, Marțian Negrea, deschide excepționala sa lucrare numită *reqiem – parastas*, analizată altă dată[99], cu o invocare a corului, la unison și apoi armonic, precedate de anticiparea tematică făcută de orchestră, invocare asupra căreia voi reveni în paginile rezervate lucrărilor ample bazate pe texte din psalmi.

Procedeul asocierii monodiei bizantine în formă corală, anticipată în recviem de preludiul orchestral de Negrea o vom regăsi în *Oratoriul de Paști* al lui Paul Constantinescu.

Intraductibil, cuvântul *aleluia* a fost preluat în toate limbile, în aceeași formă, cu adaptări ce țin de specificul acestora. Amintind de psalmul faraonului Ath – En – Aton, datând din anul 1400 ante Hristum în care a fost identificat un conținut literar „aproape identic cu cel al Psalmului 104 al poeticii creștine”, Sigismund Toduță afirma:„cântarea aleluiatică s-a statornicit tot în Africa de Nord, la finea secolului al V – lea în cadrul comunităților creștine aflătoare în această zonă geografică”[100].

https://biblioteca-digitala.ro

Am găsit și un exemplu de integrare a cuvântului aliluia într-un dialog al preotului, diaconului și slujitorilor, în limba armeană:

7. Clerks.–
A – – – mén
a – lé – loo – –
8. Priest.–
ya a – – lé – – loo – – – – ya a – – lé – – – loo – – ya Orh – nés – tzee
yév bah – ba – nés – tzee yév na – kha – khna – mial ba – hés – tzee a – ré – vé – lian

Hymn of the Armenian Church –
The Service for the Repose of Souls,
Music by Wardan Sarxian,
Philadelphia, Pennsylvania, 1963, p. 4;

În sinteza sa privind melodica bizantină, Victor Giuleanu citează patru exemple diferite ale refrenului aliluia, în cele patru tacturi; recitativ, irmologic, stihiraric și papadic[101].

O încercare de explicare a extinderii cuvântului, în spațiul geografic dar și lingvistic, am găsit-o la eminentul muzicolog, George Breazul. El crede că refrenul colindelor românești *Lerului, lerui-ler*poate fi un derivat al ebraicului *Haleluia*, intrat în limba română în timpuri străvechi și modificat prin rotacizare – *Aleruia,* descendență anticipată de Al. Rosetti[102].

Gérard Denizeau stabilește că *aliluia*ar sta la baza formei muzicale elementare AB, în care „partea A este formată în mod tradițional din *aleluia* propriu-zisă și din jubilis, caracterizat de o lungă vocaliză.

https://biblioteca-digitala.ro

Partea B este un verset, completat și el de o vocaliză" și adaosul de „cuvinte noi pe vocaliză va da naștere tropului începând cu sfârșitul mileniului I"[103].

Cuvântul a ajuns ca să poarte numele unei simfonii a lui **Joseph Haydn** – *Simfonia 30,* ceea ce îngăduie credința că lucrarea are anumite legături cu atmosfera psalmistică, legături confirmate de lucrările sale de gen, unele independente, altele integrate în lucrări ample, cum ar fi Psalmul 19 – *Cerurile spun slava lui Dumnezeu sa* – din prima categorie și Psalmul 26 integrat în *Missa in tempore belli.*

Până în anul 1054 se poate vorbi despre o anumită **unitate a modalităților de prezentare a psalmilor** în serviciile de cult creștine și poate fi constatată o pondere pe care genul o capătă în timp, ei servind de modele pentru alte genuri ale muzicii liturgice, paralel cu procesul conturării unor elemente distinctive ale **ritului siriac, copt, armean, ambrozian, mozarab, latin, grec** etc. Textele biblice au fost **traduse** încă de la apariția și începuturile răspândirii creștinismului **în principalele limbi** în care a fost propagată noua religie, greacă (*Septuaginta*), latină (*Vulgata),* armeană, continuând în timp cu altele: franceză, germană, italiana, spaniolă, engleză, portugheză, slavonă, română, cehă, maghiară, daneză, olandeză etc– cum vom vedea mai departe. În patria *Kalevalei* se va tipări în 1583 o culegere cu 101 cântece în limba finlandeză. Prima ediție de psalmi în Suedia pare a fi cea din 1526 - *Den svenska psalmboren*, atribuită lui Olavus Petri. În Polonia călugărul dominican Poznanczy dăduse în 1516 *Psalterz Davidow*, urmată de cea a lui Kochanowski. După datele istoricului literar Augustin Z. N. Pop, în 1680 se înregistrează și o versiune ritmată a *Psaltirii* în limba rusă, realizată de călugărul Simeon Polоțchi, cu melodii de Vasile Titov[104].

Practica zilelor noastre încearcă să restabilească matca muzicală bizantină pentru texte traduse în limba georgiană, arabă, muntenegreană, bulgară, sârbă etc. Am găsit chiar încercări de resuscitare a melodii bizantine în creații în limba polonă, autorul folosind trăsături specifice acesteia:

https://biblioteca-digitala.ro

isoane, intonații, forme alternative, vizibile în următorul exemplu:

R. Twardowski – *Binecuvintează, suflete al meu;*
Din: *Mala Liturgia prawoslawa –*
Petite Liturgie Orthodoxe,
pour ensemble vocal et 3 groupes instrumentaux,
Warszawa, PWM Edition, 1968, p. 21;

Vom vedea din exemplele următoare că psalmul poate fi considerat cel mai puternic argument al ecumenismului, el fiind practicat de peste milenii de oameni aparținând celor mai diferite rase, naționalități, civilizații, religii, confesiuni, limbi etc.

Diversificarea va avea în vedere elemente stilistice care țin de ritmul textelor, de rimarea lor, de complexitatea formelor, de trecerea de la monodie la polifonie și apoi la armonie, dar și de scările muzicale în care se construiesc melodiile lor.

Studiind *Antifonarul* lui Herker (începutul secolului al X – lea), editorul lui semnala imperfecțiunea notației ritmice („l'imperfection de la notation rithmique"), dar și faptul că în

https://biblioteca-digitala.ro

muzica armeană două dintre cele două moduri, V și parțial VIII („le cinquème et en partie le huitième) deveniseră cromatice[105], element prețios pentru restabilirea glasurilor cromatice în muzica creștină.

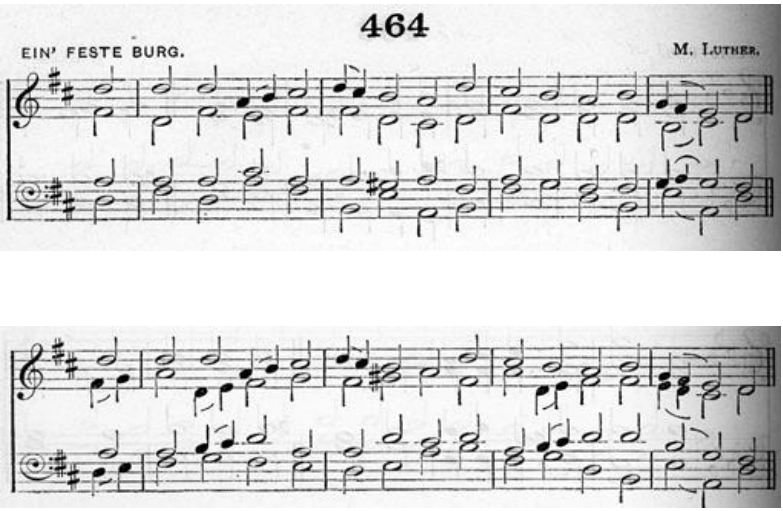
Una dintre principalele împliniri ale reformei lui Luther (1517) a constituit-o **traducerea *Bibliei* în limba germană**, ceea ce a pus psalmii - foarte apreciați de reformatorul traducător al unor asemenea creații - la îndemâna credincioșilor. Lui îi aparține lucrarea *Musik – Beilage yur „Deutschen Messe und Ordnung des Gottesdienstes 1526".* Dincolo de marele avantaj pentru credincioși, constând în traducerea în limba națională a textelor liturgice și a *Bibliei,* reforma lui Luther a deschis drumul **adaptării, parafrazării și creării de noi psalmi**, însuși reformatorul remarcându-se ca autor de noi psalmi, care împreună cu cei biblici vor alcătui culegerea sa publicată în 1543, împreună cu melodiile lor, unele dintre ele armonizate ulterior chiar de J. S. Bach. Într-o culegere din 1551, tipărită la Geneva, se găsesc împreună psalmi și parafraze de psalmi însoțiți de melodiile lor, armonizate la patru voci.

Psalmul 14 din culegerea
The Psalter in metre and scrpture paraphrases,
London, Edinburg, Glasgow,
New York and Toronto, 1906, p. 13;

După cum se vede, versetele sunt rimate și grupate pentru ca toate strofele să se adapteze la înveșmântarea muzicală. Un aspect interesant al acestei culegeri îl constituie faptul că melodiile sunt scrise pe o porțiune din filă ce poate fi detașată de cea a textului, astfel că melodia se relua cu fiecare

https://biblioteca-digitala.ro

strofă. Într-o altă culegere din 1905, a cărei muzică a fost editată de Sir John Stainer, profesor la Universitatea din Oxford, se află o creație muzicală a lui Martin Luther, însoțind celebrul text *Ein festburg.*



The Church Hymnary, London, Edinburg, Glasgow, New York and Toronto, 1905, p. 592;

Unele texte și melodii atribuite lui Luther vor ajunge în culegerile neoprotestanților, cum e cazul cântărilor *Vom Himmel hoch, da comm ich her - Azi a venit un copilaș*, *Ein feste Burg ist unser – Cetate tare-i Dumnezeu*, care citează ca surse culegeri de texte din 1535, 1531 – *Geitsliche Lieder* – și culegeri de melodii din 1539, 1529[106].

Dintre traducerile de texte ale lui Luther, tratate muzicalîn formă monodică este citat Psalmul 14 (13) – *Es spricht der Unweisen Mund wohl – Zis-a cel nebun întru inima sa* – armonizat de M. Praetorius și intrat și în circulația engleză, cum arată acest exemplu:

https://biblioteca-digitala.ro

Martin Luther - Psalmul 14 (13) - *Zis-a cel nebun întru inima sa*

Unii muzicologi atribuie anumite melodii ale coralelor create de Luther prietenului său, Johann Walther, cum e cazul celebrului *Ein feste Burg ist unser Gott*[107] Dintre cele armonizate de Bach am ales Psalmul 130 (129) – *De profundis clamavi ad Te – Dintru adâncuri am strigat către Tine,* în varianta tradusă în limba engleză:

PSALM CXXX.—"De profundis clamavi ad te."
FIRST MELODY, 1525.
Harmonized by JOH. SEB. BACH.
Out of the deep I cry to thee; O Lord God, hear my cry - ing:
In - cline thy gra - cious ear to me, With pray'r to thee ap - ply - ing.
For if thou
fix thy searching eye On all sin and in - i - qui - ty, Who, Lord, can stand be - fore thee?

The Hymns of Martin Luther's – set to their original melodies, With an English Version, London, Hodder and Stoughton, 1884, p. 10;

Acești „psalmi germani pentru popor" creați după modelul celor biblici, având puterea de transmitere a voii divine către oameni prin muzică: „Cuvântul lui Dumnezeu să pătrundă în ei grație cântecelor"[108] s-au bucurat de o mare circulație, fiind

https://biblioteca-digitala.ro

preluați și prelucrați în forme diferite de mulți muzicieni posteriori, în frunte cu amintitul J. S. Bach. Unul dintre acești psalmi creați de Luther – *Ein feste Burg ist unser – Cetate tare-i Dumnezeul nostru* - a devenit *Marsillieza Reformei.* Nu întâmplător acest psalm apare într-o cantată a eminentului cantor din Leipzig dar și în Simfonia a V – a – *Reforma* a lui Felix Mendelssohn Bartholdy. Această orientare spre noi psalmi „pentru popor" va continua în **psalmul hughenot** și în **anthemurile anglicane,** putând fi urmărită până la muzica *negro sirituals* și *gospelurile* americane și africane. Citez și două asemenea exemple, edificatoare pentru cele două genuri născute din psalmi, care ne înlesnesc urmărirea largii palete stilistice muzicale sub care se prezintă psalmii, parafrazele și derivatele din ei. Primul este din culegerea citată de imnuri bisericești:

157

ELLESMERE. A. R. REINAGLE.

'*Behold, I stand at the door, and knock.*'

mp BEHOLD a Stranger at the door!
He gently knocks, has knocked before,
Has waited long, is waiting still:
p You treat no other friend so ill.

m 2 O lovely attitude! He stands
With melting heart and laden hands;
c O matchless kindness! and He shows
This matchless kindness to His foes.

mf 3 Admit Him, for the human breast
Ne'er entertained so kind a Guest;
No mortal tongue their joys can tell
With whom He condescends to dwell.

The Church Hymnary, London, Edinburg, Glasgow, New York and Toronto, 1905, p. 200;

https://biblioteca-digitala.ro

Cel de-al doilea exemplu aparține timpurilor noastre.

Arr. A. Őhrwall - Incipit de negro spirituals –
Joshua fit the Battle

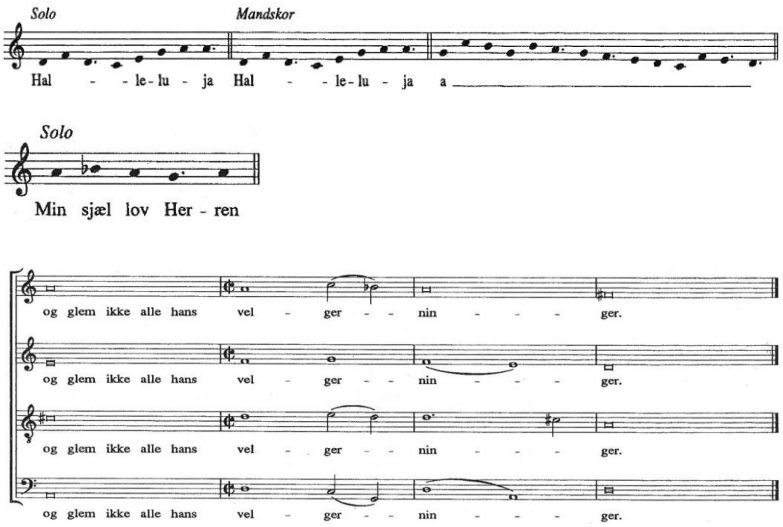
Pentru noi, românii, este important că psalmii hughenoți au servit activității școlare la Brașov, pătrunzând în *Odae cum harmoniis*, culegerea lui Honterus din 1548[109].

Drumul spre circulația muzicală a psalmilor în muzica occidentală este **înlesnit șiprecedat,** în cele mai multe cazuri, **deversificarea lor** și punerea în circulație prin antologii reprezentative, ispititoare pentru muzicieni.

Diversificarea confesională va fi dublată de cea lingvistică și vom vedea în continuare că psalmii cântați vor îmbrățișa diferite limbi care se adaugă latinei și elinei bisericești și se vor alătura celor mai vechi, a copților, a armenilor sau celei siriace. Psalmul devine astfel un gen muzical reprezentative, plurilingvistic și multicultural.

Urmărind diversificarea lingvistică, trebuie consemnată și **limba norvegiana**, limba în care a compus Edvard Grieg - *4 Psalmi pentru cor mixt cu o voce solistă – bariton* – opus 74. Sunt patru piese distincte a capella, practicabile și în viața liturgică și în cea de concert. **Carl Nielsen** și alți compozitori **danezi** vor folosi limba lor națională și exemplele ar putea continua. Am extras dintr-o culegere următorul exemplu cu textul în limba daneză, în care se înregistrează alternanța solo, cor la unison și cor pe patru voci:

https://biblioteca-digitala.ro


Solo
Mandskor
Hal - le-lu - ja Hal - le-lu - ja a
Solo
Min sjæl lov Her - ren
og glem ikke alle hans vel - ger - - nin - - - ger.
og glem ikke alle hans vel - ger - - nin - - - ger.
og glem ikke alle hans vel - ger - - nin - - - ger.
og glem ikke alle hans vel - ger - - nin - - - ger.

Domkirkens Liturgy

Într-o antologie de cântări pentru biserică și școală, a lui Carl Nielsen am găsit un exemplu ce reprezintă deopotrivă întoarcerea la coralul lutheran - fără ornamentare și cu mișcarea paralelă a celor patru voci - dar și intonații specifice națiunii sale și cu textul în limba daneză:

Carl Nielsen – *Salmer og Aandelige Sange,*
Wilhelm Hansen Edition, p. 13;

Limba spaniolă nu am găsit-o la compozitorii care au compus psalmi în limba latină, spațiul hispan, cum e cazul lui

https://biblioteca-digitala.ro

Tomás Luis de Victoria, practicând limba latină, explicația putând fi găsită în puterea catolicismului în țara lui Cervantes. Victoria citează în „salmo de Visperas No. 1" modelul gregorian al noului verset, pe care-l prelucrează în canon:

Di-xit Do-mi-nus Do – mi-no me – o
VERSOS IMPARES
Cantus
Se-de a dex-tris me — is, a dex — tris me — is.
Altus
Se — de a dex-tris me – is, se-de a dex-tris me – is.
Tenor
Se — de a dex-tris me — is.
Bassus
Se — de a dex-tris me — is.

Tomás Luis de Victoria **–** *Dixit Dominus Domino meo – Zis-a Domnul către Domnul meu*

În creația compozitorului am identificat zece psalmi, unii destinați vecerniilor – *salmo de Visperas* - cum ar fi: *Beatus vir – Fericit bărbatul, Laudate pueri Dominum – Lăudați, copii, pe Domnul*; *Laudate Dominum omnes gentes – Lăudați pe Domnul toate neamurile,* Dintre cei parafrazați după diferiți psalmi atrag atenția: *Dixit Dominus Domino meo – Zis-a Domnul către Domnul meu, Lauda Jerusalem – Laudă Ierusalime* etc.

Același procedeu al citării melodiei modelului gregorian apare și în cazul altor texte de psalmi, sau psalmi nebiblici. L-am găsit la muzicienii din Brazilia, Columbia și Chile. Din **Brazilia** am ales doi compozitori: **Manoel de Oliveira Dias** și José Mauricio Nunes Garcia. Cel dintâi este născut în 1734 sau 1735, a trăit până în 1813 și a continuat în spațiul brazilian genul motetului religios cu texte descendente din psalmi sau chiar cu versete ale psalmilor. Reține atenția Psalmul 50 – *Miluiește-mă, Dumnezeule* – pentru cor mixt, cu elemente caracteristice epocii: melodii simple cu elemente de recitativ expuse de sopran pe acorduri funcționale, cu unele mișcări în special la vocile grave. Cel de-al doilea, **José Mauricio Nunes**

https://biblioteca-digitala.ro

Garcia, este considerat unul dintre cei mai renumiți compozitori brazilieni provenit din rândul preoților, al iluminiștilor și a fost aproape contemporan cu cel dintâi (1767 – 1830), cu un decalaj determinat mai ales de data nașterii. Este fiul unui sclav mulatru, a muncit pentru realizarea sa, studiind în primul rând creațiile clasicilor contemporani. Aici rezidă explicația stilului său limpede, echilibrat, cu textul psalmilor cel tradițional, în limba latină. A rămas în istoria muzicii braziliene și a psalmului prin câteva lucrări religioase, printre care mai multe misse, motete și psalmi. Pentru aceștia compozitorul utilizează corul mixt și orchestra, cum arată partitura pentru Salmo 112 - *Laudate pueri – Lăudați-L, copii, pe Domnul*. Ca element de noutate se remarcă detașarea solistică a sopranelor, care însăilează câteva dialoguri cu restul corului, partea finală repetând începutul. Cel de-al doilea – Salmo 116 – *Laudate Dominum – Lăudați-L pe Domnul* – nu aduce elemente noi față de cel anterior, decât o extindere a partiturii, fără a putea fi considerat o lucrare complexă, alternând cântarea monodică, cu unele procedee simple polifonice și cu tronsoane armonice.

Un psalm foarte recent psalm coral, din 2005, este cel al compozitorului **brazilian,Rafael Sales Arantes -** Psalmul 98 (97) – *Cantate Domino canticum novum – Cântați-I Domnului cântare nouă*, cu textul în limba latină, dar cu o melodică în zona muzicii ușoare:

rit.
Soprano
Alto
Tenor
Bass
p Can - ta - te Do - mi-no can - ti - cum no - vum qui - a mi - ra - bi - lia fe - cit
p Can - ta - te Do - mi-no can - ti - cum no - vum qui - a mi - ra - bi - lia fe - cit
p Can - ta - te Do - mi-no can - ti - cum no - vum qui - a mi - ra - bi - lia fe - cit
p Can - ta - te Do-mi - no can - ti - cum no - vum qui - a mi - ra - bi - lia fe - cit

Rafael Sales Arantes - Psalmul 98 (97) –
Cantate Domino canticum novum –
Cântați-I Domnului cântare nouă

https://biblioteca-digitala.ro

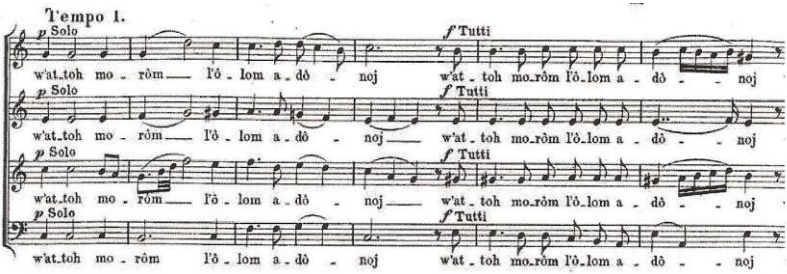
În creația aceluiași compozitor am întâlnit și un psalm cu intonații de coral, în care regăsim procedee contrapunctice elementare (unisoane, imitații) și armonice funcționale – Salmo 50 – *Miserere mei Deus– Miluiește-mă, Dumnezeule.*

Din literatura psalmului în limba spaniolă din **Columbia** am reținut numele compozitorului **Adrián A. Cuello Piraquibis**, care a publicat la Zaragoza, în 2008, Palmo I –*Bien venturado al hombre que no-anduvo en con sejos de malos – Fericit bărbatul carele n-a umblat în sfatul necredincioșilor*, pentru cor mixt a capella. În același stil, în aceeași limbă și în același an a compus Salmo 142 (Psalmul 141) – *Con mi voz clamaré a Dios – Cu glasul meu către Domnul am strigat,* în care pot fi sesizate procedee compoziționale armonice îmbinate cu cele contrapunctice.Tot în limba spaniolă a compus **compozitorul chilianSimón Morgado Garrido**, autorul lucrării intitulate *Salmo de la Creatión*, pentru un cor redus la trei voci: una de femei și două de bărbați.

Pentru ilustrarea **limbii portugheze** utilizată în psalmi m-am oprit asupra compozitorului **Manuel Cardoso** (1566 – 1650), care aparține „epocii de aur" a polifoniei portugheze și e considerat un continuator al stilului palestrinian. De la autorul unui *Requiem* și al unei *Misse pro defunctis* am găsit un cor mixt polifonic cu text latin – *Angelis suis, mandavit dete* - ilustrativ pentru stilul său și pentru legăturile acestuia cu cel palestrinian.

Textul psalmic în limba ebraică se întâlnește la Franz Schubert, care a fost atras și a acordat atenție psalmilor, utilizând varianta literară în limba ebraică. Este Psalmul 92 – *Domnul S-a împărățit, întru podoabă S-a îmbrăcat*, pentru bariton solo și cor mixt. Haina sonoră realizată de autorul *Păstrăvului* vrea să sporească grandoarea divină sugerată de text. Preiau secvența în care solistul bariton alternează cu corul mixt:

https://biblioteca-digitala.ro

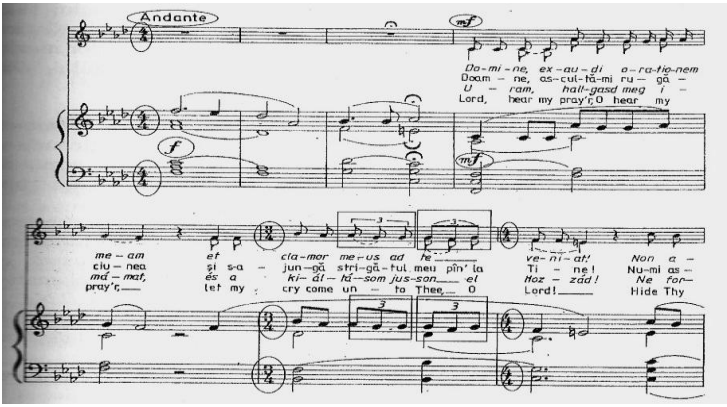

Tempo I.
p Solo
f Tutti
w'at - toh mo - ròm l'ò - lom a - dò - noj w'at - toh mo - ròm l'ò - lom a - dò - noj
w'at - toh mo - ròm l'ò - lom a - dò - noj w'at - toh mo - ròm l'ò - lom a - dò - noj
w'at - toh mo - ròm l'ò - lom a - dò - noj w'at - toh mo - ròm l'ò - lom a - dò - noj
w'at - toh mo - ròm l'ò - lom a - dò - noj w'at - toh mo - ròm l'ò - lom a - dò - noj

Franz Schubert - *Psalmul 92*

Catalogul creației religioase a lui Palestrina cuprinde, pe lângă litanii, imne, messe (printre cele mai renumite: Missa Papae Marcelli), offertorii, motete, mulți alți psalmi pentru cor a capella: 42 (41) *Sicut cervus desiderat – În ce chip tânjește cerbul*; Psalmul 81- *Exsultate Deo, adjutori nostro – Bucurați-vă întru Domnul, ajutorul nostru* – motet pentru cinci voci*;* 120 (119) – *Către Domnul am strigat* etc,

În materie de diversificare lingvistică am găsit un psalm al cărui **text a fost tradus în patru limbi: latină, română, maghiară și germană.** Este creația lui Nicolae Bretan, autorul pricesnei *Pleacă, Doamne, urechea Ta*.

https://biblioteca-digitala.ro


Andante
mf
Do-mi-ne, ex-au-di o-ra-ti-o-nem
Doam - ne, as-cul-tă-mi ru - gă -
U - ram, hall-gasd meg i -
Lord, hear my pray'r, O hear my
f
mf
me - am et cla-mor me-us ad te
ciu - nea şi s-a jun-gă stri-gă-tul meu pîn' la
md - mat, ës a Ki- dî- hî-som jus-san ei
pray'r, let my cry come un - to Thee, O
ve-ni-at!
Tî - ne!
Haz - zad!
Lord!
Non a -
Nu-mi as -
Ne far-
Hide Thy

Nicolae Bretan - Psalmul 101

Note bibliografice

1 - Merişescu, Gheorghe - *Istoria muzicii universale,* volumul II, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1968, p. 137;
2 - R. I. Gruber - *Istoria muzicii universale,* volumul I, București, Editura muzicală, 1963, p. 71 (sublinierile îmi aparțin);
3 - *Idem, ibidem*;
4 – Gheorghi Hubov - *Johann Sebastian Bach,* București, Editura muzicală, 1960, p. 253;
5 – *Idem,* p. 247;
6 – *Idem,* p. 246;
7 - *Idem, ibidem*;
8 - Albert Schweitzer – *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1963, pp. 659 – 675 și 58 - 65;
9 - *Idem,* p. 23 – 24.
10 - *Scurta cronică a Anei Magdalena Bach*, București, Editura muzicală, 1965, p. 67;
11 - Antigona Rădulescu – *Johann Sebastian Bach,* București, Editura Didactică și Pedagogică, R. A., 2010, p. 10.
11 – Gheorghi Hubov –*Op. cit.*, p. 221;

https://biblioteca-digitala.ro

12 - *Scurta cronică a Anei Magdalena Bach*, București, Editura muzicală, 1965, p. 184;
13 - Ovidiu Varga – *Bach – un Orfeu pământean*, București, Editura muzicală, 1985, p. 124;
14 - A. Doljanski - *Mic Dicționar muzical,* Traducere din limba rusă de Rostislav Donici, București, Editura muzicală, 1960:
15 - Dumitru Bughici - Diamandi Gheciu – *Formele și genurile muzicale,* București, Editura muzicală, 1962;
16 - Dumitru Bughici - *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura muzicală, 1974, p. 255;
17 - N. Oșlobanu – *Studiu introductiv asupra cărței Psalmilor,* Iași, Tipografia editoare Dacia, 1900, p. 60;
18 - Iosif Sava - Luminiței Vartolomei - *Dicționar de muzică,* București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, p.164;
19 - *Dicționar de termeni muzicali,* București, Editura științifică și enciclopedică, 1984, p. 396;
20 - Dumitru Bughici - *Dicționar de forme și genuri muzicale*…, p. 355;
21 - Apud: Antigona Rădulescu – *Op. cit.,* p. 35.
22 - A. L. Ivela – *Dicționar muzical ilustrat*, București, Editura Universală Alcalay & Co. 1927, p. 166;
23 - Gheorghe C. Ionescu – *Filotei, monahul de la Cozia;* în: *Muzica bizantină în România,* p. 15;
24 - Nicolae Moldoveanu – *Dicționar biblic de nume proprii și cuvinte rare,* Ediția II – a revăzută și adăugită, București, Editura Casei Școalelor, 1995, p, 289;
25 - N. Oșlobanu – *Op. cit.,*p. 11;
26 - 3 - *Idem,* pp. 23 - 26;
27- Timaru, Valentin - *Dicționar noțional și terminologic (Prolegomenele unui curs de analiză muzicală)*, Editura Universităţii, Oradea, 2002, p. 57;
28 - Liviu Pandrea – *Cartea psalmilor (Sefer Tehllim),* traducere din ebraică de (…) Cluj, Galaxia Gutemberg, 2011, p. 11;
29 - Honegger, Marc - Prévost, Paul - *Dictionaire de la Musique Vocale lyrique, religieuse et profane,* Larousse - Bordas, 1998, p. 549
30 - *Dicționar al limbii române*, tomul XII, București, Editura Academiei, 2010, p. 1698;

https://biblioteca-digitala.ro

31 - *Dicționar al limbii române literare contemporane*, vol. III, București, Editura Academiei, 1957, p. 614;
32 - *Enciclopédie de la Musique,* Ed. Fasquelle, tome III, 1961, p. 500;
33 - Jean – Jacques Rapin – *Să descoperim muzica,* București, Editura muzicală, 1975, p. 325;
34 - *Dicționar enciclopedic al Bibliei,* Transpunere românească de Dan Slușanschi după *Petit Dictionnaire Encyclopédique de la Biblie*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 429;
35 - Este citată părerea Fericitului Augustin, după care octava „nu poate fi altceva decât veșnicia de după sfârșitul veacurilor”; Apud: Bartolomeu Anania – *Introducere la Psalmi*; în: *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediție jubiliară a Sfântului Sinod, versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, București, Ed. Institutului de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001, p. 624;
36 – *Idem,* p. 622;
37 - *Dicționar enciclopedic al Bibliei…*, p. 505 și 502;
38 - *Dicționar enciclopedic de Iudaism,* București, Editura Hasefer, 2000, p. 646;
39 - Bartolomeu Anania – *Introducere la Psalmi*…, 2001, p. 614;
40 - *Idem*, p. 616;
41 - Marcel Octav Costea – *Sacerdotes, Schola et Christifideles,* București, Editura muzicală, 2006, p. 20;
42 - *Dicționar enciclopedic al Bibliei,* București, Editura Humanitas, 1999, p. 430;
43 - *Dicționar enciclopedic de Iudaism,* București, Editura Hasefer, 2000, p. 646;
44 - I. Pineles – *Istoria Evreilor,* Iași, Viața Românească, 1928, pp. 357 – 358;
45 - Ghisela Sulițeanu – *Situation de la musique populaire et de la liturgie synagogal chez les juifs sepharades de București*; extras din: *The sepharadi and Orientala Jewish Heritage Studies,* Editat de The Aragus Press The Hebrew University, Jerusalim, 1982;

https://biblioteca-digitala.ro

46 - Sfântul Dionisie Pseudo - Areopagitul – *Ierarhia cerească, ierarhia bisericească*, Traducere din grecește de Cicerone Iordăchescu, Chișinău, Tipografia eparhială „Cartea Românească”, 1932, p. 94.
47 - L. Duchesne - *Origines du culte chretien,* Paris, Boccard, V-eme édition, 1925, pagina 47. (Liturghia creştină provine în cea mai mare parte din cea ebraică şi nu este decât o continuare a ei).
48 – Bartolomeu Anania -*Op. cit.,*pp. 616 - 617;
49 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească,* volumul I, Editura Interprint, București, 1997, p. 14
50 – *Bartolomeu - Op. cit.,*p. 619;
51 - Deoarece numerotarea psalmilor diferă de la o ediția la alta, din cauza contopirii unora dintre ei, în timp ce variantele ebraice, haldeiene și siriace îi tratează și-i numerotează separat, în prezentul demers am adoptat raportarea tuturor textelor și numerelor psalmilor la ediția citată mai sus, realizată de mitropolitul Bartolomeu Anania; Deoarece anumiți psalmi apar în cataloagele creației unor compozitori cu numere învecinate, voi completa în paranteză numărul după ediția amintită.
52 - Vasile, Vasile – *Op. cit.*, p. 20
53 - *Dicționar enciclopedic de Iudaism,* București, Editura Hasefer, 2000, p. 184;
54 - Christian Friedrich Daniel Schubart – *O istorie a muzicii universale,* București, Editura muzicală, 1983, p. 45;
55 - A. Z. Idelsohn – *Hebräische – Orientalischer Melodienschatz:* band I - *Gesänge der Jemenischen Juden,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, Fond *George Breazul* (în continuarea prezentării celor zece volume ale lui Idelsohn, care sunt cărți rarisime, voi utiliza sigla *F. G. B*., Reg. IV) - cota 5435; band II - *Gesänge der Babylonischen Juden*, Jerusalim – Berlin – Wien, 1922 - *F. G. B*., Reg. IV, cota 5436; band III - *Gesänge der Persischen, Bucharischen und Daghestanischen Juden,* Jerusalim – Berlin – Wien, 1922 - *F. G. B.*, Reg. IV cota 5437; band IV - *Gesänge der Oeientalischen Sefardim,* Jerusalim – Berlin – Wien, 1923 - *F. G. B*., Reg. II cota 3721;

https://biblioteca-digitala.ro

band V - *Gesänge der Marokkanischen Juden,* Berlin – Wien, 1929 - *F. G. B*., Reg. IV cota 5438; band VI - *Synagogengesang der Deutschen Juden im 18 Jahrhundert, Leipzig,* 1932, F. G. B., Reg. IV cota 5439; band VII – *Die Traditionellen Gesänge der Süddeutschen Juden,* Leipzig, 1932 - F. G. B., Reg. IV cota 5440; band VIII – *Der Synagogengesang der Osteuuropäischen Juden,* Leipzig, 1932 - *F. G. B.,* Reg. IV cota 5441; band IX - *Der Volksgesang der Osteuuropäischen Juden,* Leipzig, 1932 *F. G. B*., Reg. IV cota 5442; band X - *Gesänge der Chassidim,* Leipzig, 1932 - *F. G. B*., Reg. IV cota 5443;

56 - Breazul, George – *Muzica primelor veacuri ale creștinismului;* în: *Raze de lumină,* București, an VI, nr. 5, noiembrie, 1934, pp. 411 - 445; republicată în: *Pagini din istoria muzicii românești,* volumul VI, ediție îngrijită și prefață de Vasile Vasile, Editura muzicală, București, 2003, pp. 279 - 312;

57 - *Dicționar enciclopedic de Iudaism,* București, Editura Hasefer, 2000, p. 183;

58 - *Encyclopedia Judaică,* Berlin, (1930), p. 834;

59 - M. Sicard – *Leçons sur la Poésie sacrée des hebreux,* Seconde Edition, Avignon, 1839, p. 57;

60 - Felix Clement – *Méthode complète du plain - chant d'apres les règles du chant grégorien et traditionel*, Deuxième édition, Paris, 1872, p. II;

61 - *Mathei,* XXVII, 46;

62 - Branișteː Ene – *Liturgica generală,* București,Editura Institutului Biblic și de misiune a Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, p.706;

63 - *Idem,* pp. 706 - 707;

64 - Iliuţ, Vasile - Călin, Anamaria - *O carte a stilurilor muzical,* volumul III Editura muzicală, Bucureşti, 2011, p. 144

65 - *Idem,* p. 145;

66 - Trajan Vintilescu – *Studiu istoric și exegetic asupra Octoihului cu o privire asupra cântărilor în Biserica veche,* București, Noua Tipografie „Profesionala" Dimitrie C. Ionescu, 1907, p. 14;

67 - Augustin - *De musica*, București, Editura Univers, 2000, pagina 43;

https://biblioteca-digitala.ro

68 - Marin D. Popescu – *Sfântul Atanasie al Alexandriei Epistolă către Marcelin despre interpretarea psalmilor,* București, 1907, p. 16;
69 - *Idem,* pp. 29 - 30;
70 - Nifon Ploiești*eanu – Carte de musică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pentru trei voci,* București, Tipografia Joseph Göbl, 1902, p. 24;
71 - Daniel, Mitropolit al Moldovei şi Bucovinei - *Psalmodia – respiraţia rugăciunii*; în: *Byzantion*, Iaşi, Academia de Arte George Enescu, 1996, p. 4;
72 - Nichifor Crainic – *Nostalgia Paradisului,* Iași, 1994, p. 56.
73 - *Sbornicul, Culegere despre rugăciunea lui Iisus*, Alba Iulia, Editura Episcopiei Ortodoxe Alba Iulia, p. 29.
74 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine*;
75 - Vasile, Vasile – *Concepţia Sf. Niceta de Remesiana privind rolul muzicii în viaţa religioasă*; în: *Byzantion*,vol. II, Iaşi, Academia de Arte „George Enescu", 1996, pp. 37 – 43
76 - Octavian Lazăr Cosma – *Hronicul muzicii românești,* volumul I, București, Editura muzicală, 1973, p. 59;
77 - Sf. Vasile cel Mare – *Comentar la psalmi,* traducere de Olimp N. Căciulă, București, Editura Institutului biblic 1943, pagina 29;
78 - Niceta episcopus Remesianae – *De psalmodiae bono,* Editura seminarului de Istoria Bisericii Române la Facultatea de Teologie, Tip. „Bucovina" I. E. Torouţiu, p. 1;
79 - Dumitru Stăniloae – Ale Prea Fericitului Calist Patriarhul - *Capete despre rugăciune*; în: *Filocalia*, vol. VIII, București, Editura Institutului Biblic, 1979, p. 227:
80 - Constantin Chiricescu – *Despre Psaltire*, București, Tipografia cărților bisericești, 1915, p. 21;
81 - Vasile Militaru – *Psaltirea în versuri,* București, Tipografia cărților bisericești, 1933, p. 5;
82 – *Idem, ibidem*;
83 - André Scrima – *Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană,*Ediția a II - a revăzută, Prefață de Andrei Pleșu, București, Editura Humanitas, 2000, p. 62;
84 - Andrei Pleșu – *Prefață* la: André Scrima – *Op. cit.,* p. 8;
85 - André Scrima – *Op. cit.,*62;

https://biblioteca-digitala.ro

86 - Nifon Ploieșteanu – *Op. cit.*, pp. 23 - 24;
87 - Gavriil Galinescu – *Cântarea bisericească*, Iaşi, 1941, pagina 13.
88 - J. A. Comenius - *Didactica magna,* Traducere, note, comentarii și studiu de prof. univ. dr. Iosif Antohi, București, 1970, p. 136;
89 - Felix Clement – *Op. cit.*, pp. 219 - 220;
90 - Honegger, Marc - Prévost, Paul - *Dictionaire de la Musique Vocale lyrique, religieuse et profane,* Larousse-Bordas, 1998, pagina 22;
91 - Amédéé Gastoué – *Arta gregoriană,* București, Editura muzicală, 1967, p. 110;
92 – Bartolomeu Anania – *Op. cit.*, p. 616;
93 - Gérard Denizeau – *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, București, Editura Meridiane, 2000, p. 26
94 - Vasile Vasile – *Titus Cerne;* în: *Profiluri de muzicieni români (sec. XIX – XX),* vol. I, Ed. muzicală, 1986, pp. 61 - 135;
95 - Manuscrisul românesc nr. 243 din fondul Bibliotecii Mănăstirii Neamț;
96 - Vasile, Vasile – *Centenar Dimitrie Suceveanu;* în: *Muzica*, București, serie nouă, an XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie, 2000 p. 145;
97 - *Manuscrisul românesc nr. 243* din fondul Bibliotecii Mănăstirii Neamț;
98 - Egon Wellesz – *A History of Byzantine Music and Hymnographie,* Second Edition revised and enlarged, Oxford, At The Clarendon Press, 1998, pp. 343 – 344;
99 - Vasile Vasile - *Recviemul – parastas de Marţian Negrea,* în: *Muzica,* Bucureşti, s. nouă, An IV, nr. 3, iulie – septembrie 1993, pp. 61 – 69;
100 - Sigismund Toduță – *Formele muzicale ale Barocului în perele lui J. S. Bach*, vol. 3, București, Editura muzicală, 1978, p. 203;
101 - Victor Giuleanu – *Melodica bizantină,* București, Editura muzicală, 1981, p. 120;
102 - Al. Rosetti – *Colindele religioase la români;* în: *Analele Academiei Române*, Seria II, Tom XL, Memoriile Secţiunii

https://biblioteca-digitala.ro

Literare, nr. 1; Extras, Bucureşti, Librăriile „Cartea Românească” şi Pavel Suru, 1920;
103 - Gérard Denizeau – *Op. cit.*, pp. 26 – 27;
104 - Augustin Z. N. Pop – *Psalmi și psaltiri versificate în Europa;* în: *Revista Bucovinei,* Cernăuți, An II, nr. 7, iulie 1943, pp. 336 / 342;
105 - Dechevrens S. J - *Les Vraies Mélodies Grégoriennes*, Paris, 1902, fascicule 1, p. 23;
106 - *Imnuri creștine,* Ediție revizuită și adăugită, Editura Viață și sănătate, 2013, nr. 101 și nr. 268.
107 – Jean – Jacques Rapin – *Să descoperim muzica,* București, Editura muzicală, 1975, p. 345;
108 - Apud: Gâscă, Nicolae - *Unitate și diversitate în spiritualitatea creștină reflectate în muzica corală liturgică,* Editura Junimea, Iaşi, 2004, p. 125;
109 - (Honterus) - *Odae cum harmoniis, 1548*, Reproducere în facsimil, Transcrierea, studiu introductiv și îngrijirea ediției de Gernot Nussbächer și Astrid Philippi, București, Editura muzicală, 1983, p. 115;

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

Contribuţii la promovarea şi valorificarea ştiinţifică a folclorului dobrogean

Daniela Roxana Gibescu

Arta care reprezintă cel mai bine spiritualitatea poporului nostru este *folclorul*, pentru că integrează creaţiile artistice care izvorăsc, funcţionează şi se manifestă din dorinţa de exprimare a unui neam prin ceea ce numim *tradiţie***.** Valorificarea culturii populare are meritul de a fi scos la lumină atât marea capacitate de creaţie a ţăranului român cât şi nepotolita lui sete de frumuseţe. În cultura tradiţională se păstrează nepreţuite valori materiale şi spirituale făurite de-a lungul veacurilor, rod al talentului inventiv al românilor. Nu întâmplător, pe lista Patrimoniului Cultural Imaterial al Umanităţii UNESCO, România este reprezentată prin ritualul căluşului, doină, ceramica de Horezu (Vâlcea) şi colindul de ceată bărbătească.

Dobrogea, aşezare între Dunăre şi Marea Neagră, este o străveche vatră românească, pe care strămoşii noştri au locuit-o, după atestarea documentelor istorice, din cele mai îndepărtate timpuri. Permanenţa populaţiei româneşti se recunoaşte nu numai după vechimea creaţiei artistice folclorice, ci şi în continuitatea aşezărilor din satele băştinaşe, care îşi au temelia pe vetrele stămoşeşti dace şi romane. Acestea se găsesc atât pe malul Dunării, pe litoralul mării, pe marginea marilor lacuri, cât şi în interior, în special în regiunea ”Codrului”, cu locuri prielnice de adăpost pentru timpurile grele, cum au fost năvălirile migratorilor, pentru care Dobrogea a fost loc de trecere; precum şi în timpul războaielor desfăşurate aici, culminând în special în sec. XVIII - XIX. Deşi multe aşezări

https://biblioteca-digitala.ro

rurale au fost distruse până la temelie, locuitorii şi-au reclădit, cu dârzenie şi dragoste pentru pământul natal, satele pe aceste vetre (Beştepe, Topolog, Peştera, Ostrov, Peceneaga, Tortoman etc.).

Din timpuri vechi, românii din întreaga ţară au fost atraşi de bogăţia păşunilor Dobrogei, de poziţia ei geografică - aşezată între Dunăre şi Mare, precum şi la încrucişarea marilor drumuri comerciale care o străbat. Mulţi dintre ei, venind cu oile la iernatic, s-au stabilit aici, înmulţind numărul satelor şi contribuind la dezvoltarea vieţii culturale şi economice.

Acest ”pământ al sintezelor”, după cum afirma Nicolae Iorga, reprezintă un spaţiu cultural absorbant, penetrabil, caracteristic unui sistem cultural deschis, cu maximă disponibilitate pentru dialogul interetnic, interacţional, aceasta însemnând, în egală măsură, inovaţie, curent progresist şi elemente de modernitate.

În folclorul dobrogean se pot distinge mai multe categorii. Alături de stratul autohton al ”dicienilor” (românii băştinaşi din Dobrogea), strat de mare vechime, găsim şi unul format de românii din celelalte regiuni ale ţării (Transilvania, Moldova, Muntenia) precum şi de aromânii colonizaţi în mai multe etape în ţara noastră.

Diversitatea specificului dobrogean, aflat într-o permanentă schimbare, a pus în evidenţă vechimea şi perenitatea tuturor etniilor de pe aceste meleaguri. Jocul cu măşti şi teatrul de păpuşi a fost o practică frecventă dobrogeană, datină ce se mai păstrează şi astăzi, sporadic. Teatrul de păpuşi s-a întâlnit cu manifestarea similară de origine turcească şi a căpătat denumirea de “karaghioz”, după păpuşa cu ochii negrii. Acest gen de exprimare a spectacolului popular se găseşte în dansul tradiţional denumit ”dansul Păpuşii”, care se interpretează pe la nunţi în satele de pe malul Dunării. Zonei de mijloc şi de sud a Dobrogei îi este specific un joc popular care vădeşte pregnant influenţa orientală (ritmul aksak): “*geamparaua”.* Pe de altă parte, amintirile civilizaţiei greco-romane au lăsat urme de recunoscut în motivul *delfinului*, al *şarpelui,* al *zânei născută din spuma mării* etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetători de diferite formaţii au desfăşurat o amplă acţiune de studiere a folclorului dobrogean, care a evidenţiat particularităţile identitare ale acestuia, evoluţia şi dimensiunile lui.

Teodor T. Burada, considerat părintele muzicologiei româneşti, şi-a îndreptat atenţia asupra culturii populare dobrogene prin binecunoscutul experiment monografic regional ”O călătorie în Dobrogea” (1880). Această lucrare ”deschide drumul cercetării spiritualităţii populare româneşti pe zone culturale”[1], cartea fiind considerată cu îndreptăţire ”cea dintâi încercare din istoria folcloristicii româneşti de cercetare monografică etnofolclorică a unei regiuni”.[2]

Scopul călătoriei făcute de Teodor T. Burada în Dobrogea a fost mai mult de a studia credinţele, datinile şi obiceiurile românilor ce locuiesc acolo şi de a aduna poeziile lor populare. Astfel s-a pus în lumină un material spiritual de autentică valoare naţională: pluguşorul, buhaiul, ritualul de invocare a ploii - scaloianul, drăgaica (sânzienele), obiceiurile de la înmormântări şi de la nunţi etc.

În Dobrogea, precum bunăoară în comuna Enisala, judeţul Tulcea, este datina ca în Dumineca Mare să se adune flăcăii de prin mai multe sate şi să se apuce de luptă. Această bătaie de pehlivani se numeşte *pehlivănie* (obicei de origine romană ce derivă din luptele cu gladiatori). Luptătorii n-au nimic pe trup până la cingătoare; lupta se face numai din braţe. Prin alte sate, tot din Dobrogea, îşi ung corpul cu untdelemn.

Un alt obicei întâlnit în această zonă este *hobotul*. Mireasa, după ce se găteşte cu tel (beteală), este acoperită peste tot capul cu o pânză ce se numeşte *sovon* (*hobot*), încât

[1] Vasile, Vasile, *”Teodor T. Burada - ctitor al muzicologiei româneşti”*, Revista Muzica, nr. 2, 2010, p. 145

[2] Datcu, Iordan, *Dicţionarul etnologilor români*, Ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Saeculum, 2006, p. 171

https://biblioteca-digitala.ro

nu i se vede deloc faţa. Acoperirea capului s-ar părea că este un obicei turcesc, dar el este de origine curat romană. Când se leagă mireasa la cap se zic următoarele versuri: ”Taci mireasă nu mai plânge, / Inimioara nu-ţi mai frânge, / Că la maică-ta te-oi duce/ Când s-a-ntoarce gârla-ncoace/ Ş-a face jugul/ Mugur, / Resteie, / Closteie (rădăcina stufului), / Tânjelele, / Viorele, / Stremănările (nuiele) / Floricelele.”[1]

Copacul înmormântărilor este obiceiul ca la înmormântările flăcăilor şi a fetelor să se ducă înaintea mortului un copac de lemn de prun sau şi de altceva, împodobit cu ştergare, cu busuioc, cu hârtie albă, cu canură (lână) roşie; el se pune pe mormânt. La romani, acest arbore era de chiparos (cupressus), ca semn de moarte, şi era sfinţit lui Pluton, zeul infernului.

”O călătorie în Dobrogea” prezintă şi dansurile autohtone: *hora de brâu, hora în bătaie* - care se joacă numai de flăcăi, *hora ţigănească, cadâneasca, bătuta, tropanca, joienica, mărămile* - un soi de horă ce se joacă cu mărămi când se duce copacul înaintea miresei la cununie, *sârbeasca*, *căzăceasca, raţa, leasa, bulgăreasca, mocăncuţa, cerchezasca, greceasca* şi altele, ce se joacă la sunetul cimpoiului, al fluierului sau al cavalului.

Prin bogăţia şi ineditul informaţiilor conţinute, această ”încercare monografică” dovedeşte ”originea latină şi unitatea obiceiurilor folclorice pe toate meleagurile acestui popor, indiferent de distanţa ce separă neamul românesc de hotarele patriei”.[2]

În anul 1906 apare primul volum din ”Graiul nostru. Texte din toate părţile locuite de români” de **Ion Aurel Candrea**, **Ovid Densusianu** şi **Theodor D. Speranţia**, care conţine şi câteva capitole micromonografice cu folclor din judeţele Tulcea şi Constanţa.

---

[1] Burada, T., Teodor, *”Opere*”, vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, p. 18

[2] Burada, T., Teodor, *”Opere”*, vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, p. 21

https://biblioteca-digitala.ro

Pompiliu Pîrvescu, cu sprijinul financiar al Academiei Române, înregistrează în anul 1907 cu ajutorul fonografului, 63 de melodii de joc din Dobrogea, transcrise de profesorul **Constantin M. Cordoneanu** şi publicate în anul 1908, sub titlul ”Hora din Cartal”- o localitate din judeţul Tulcea. Acest prim demers de culegere fonografică fusese precedat în 1906 de doi intelectuali bucovineni, Vasile Burduhos şi Victor Morariu, care înregistrează pe cilindri de ceară, la Suceava, 50 de melodii şi le transcriu. Acţiunea a avut loc în cadrul unui proiect de culegere a folclorului din Bucovina, promovat în anul 1904 de Ministerul Cultelor şi Învăţământului de la Viena.

Emanoil Frusinescu - profesor, dirijor şi folclorist, născut la 1 noiembrie 1919 în comuna Borcea din judeţul Călăraşi, a urmat Seminarul teologic şi Conservatorul din Bucureşti, unde l-a avut profesor şi mentor pe George Breazul. După cel de-al doilea război mondial, Emanoil Frusinescu s-a stabilit în Dobrogea şi, ”călăuzit de dorinţa de a face cunoscută, iubitorilor de muzică tradiţională, frumuseţea dar mai ales varietatea melodică şi ritmică a cântecului popular dobrogean”[1], a efectuat culegeri de folclor muzical pe care apoi le-a valorificat prin prelucrarea şi tipărirea cântecelor. Dintre lucrările publicate, amintim: ”Cântec Dobrogei de aur” (1961), ”Zboară, zboară pescăruş. Cântece din folclorul dobrogean (1966), şi ”Cântecel din Dobrogea” (1973). Aceste culegeri cuprind melodii ale folclorului neocazional: cântece propriu-zise, muzica jocurilor populare, cântece ale genului epic şi liric (balade şi doine).

Dumitru Galavu - folclorist şi compozitor, cu studii muzicale la Conservatorul din Bucureşti, secţia pedagogie şi dirijat coral, promoţia 1954, s-a născut la 28 februarie 1926 în localitatea macedoneană Veria, din nordul Greciei. A fost metodist la Casa Regională a Creaţiei Populare Constanţa

[1] Frusinescu, Emanoil, *”Zboară, zboară pescăruş. Cântece din folclorul dobrogean”,* Casa regională a creaţiei populare Dobrogea, Constanţa, 1966, p. 3

https://biblioteca-digitala.ro

(1955 - 1957) şi profesor de muzică la Liceul de artă din Constanţa (1957 - 1986).

A cules, notat şi a publicat folclor românesc, macedo - român, grecesc şi turco - tătar din Dobrogea. Dintre lucrările publicate, amintim culegerile ”Mult mi-e dragă Dobrogea”, 1963; ”100 Melodii de jocuri din Dobrogea”, 1969; ”Pe deal la Niculiţel. Cântece pentru solişti vocali”, 1973; ”Din tradiţia populară a Dobrogei. Culegere de folclor literar - muzical”, 1974; ”Antologie de colinde dobrogene”, 2005; ”Datini şi obiceiuri de primăvară, descântece, practici şi reţete”, 2008.

Prin volumul ”*100 Melodii de jocuri din Dobrogea*”, Dumitru Galavu ne prezintă bogăţia şi varietatea ritmică şi arhitectonică a acestui gen muzical, dezvoltat pe un fond autohton prefeudal, în interacţiune continuă şi străveche cu popoarele înconjurătoare.

Dansului dobrogean are un specific coregrafic bine conturat: ritmicitatea puternică, lejeră şi accentuată. Păstrează forme simple de cerc şi excelează în hore bătute. Chiar jocurile de perechi au aspect dinamic şi colorat şi o mişcare generală săltată şi vie. Ritmica este de o bogăţie excepţională: 2/4, 3/4, 3/8, 5/4, 5/8, 7/8, 9/8.

Folclorul coregrafic dobrogean arată o omogenitate teritorială impresionantă. Nordul nu se deosebeşte cu nimic de sudul zonei. Repertoriul aproape acelaşi, este răspândit pe toată întinderea dintre Dunăre şi Mare.

Monografia intitulată ”*Din tradiţia populară a Dobrogei. Culegere de folclor literar - muzical”,* constituie rodul muncii depuse în decursul unui deceniu (1962 – 1972), pentru culegerea şi studierea folclorului dobrogean. Dumitru Galavu a organizat materialul în mod riguros, pe perioade şi clasificări, în funcţie de datele cronologice, genurile literale şi muzicale. Pentru a fi păstrate, textele selectate au fost notate şi înregistrate pe benzi magnetice, direct de la locuitorii din mediul rural. În prefaţa acestei lucrări, autorul mărturisea că “popoarele care îşi uită tradiţia sunt sortite pieirii”[1], lucru dovedit a fi perfect

[1] Galavu, Dumitru, *”Din tradiţia populară a Dobrogei. Culegere de folclor literar-muzical”*, Centrul creaţiei populare Constanţa, 1974, p. 2

https://biblioteca-digitala.ro

adevărat. În peregrinările sale prin satele dobrogene, Dumitru Galavu a studiat amănunţit vestigiile acestei culturi străvechi, demonstrând legătura dintre obiceiurile tradiţionale (paparuda, caloianul, căluşul, urările de Anul Nou, colindele, Măştile, Cucii) şi îndeletnicirile locuitorilor: păstoritul, vânătoarea, agricultura.

Cercetătorul scoate în evidenţă funcţia magică a unor obiceiuri, de exemplu *căluşul*, unul dintre cele mai îndrăgite dansuri în ţară şi peste hotare. Sensul iniţial al acestui joc de virtuozitate este legat de cultul fecundităţii, al rodirii. La baza practicării obiceiului stă *ceata*, care are o rânduială riguroasă. Ea se compunea la început din şapte sau nouă flăcăi ori bărbaţi tineri. Avea un conducător, numit ”vătaf” şi un personaj mascat, numit ”mutul”. Ceata se constituia prin prestarea unui jurământ, ţinut secret şi înnoit în fiecare an, mai cu seamă când în grup era acceptat un nou membru. Costumul căluşarilor este un costum ţărănesc de sărbătoare. Fiecare căluşar are un băţ iar masca ”mutului” este făcută din cârpe şi din piele, fiind grotescă. Căluşarii au şi un steag - o prăjină lungă în vârful căreia se leagă o năframă şi plante care, în credinţele populare, pot avea efecte vindecătoare.

Oleleul, obiceiul colindatului cu măşti se pierde în negura vremilor, fiind de fapt, rezultatul practicilor magice precreştine dinaintea Anului Nou, peste care s-a ”grefat” sărbătoarea creştină a Naşterii Domnului. În Dobrogea mai există încă acest obicei. Se adună o ceată de băieţi şi bărbaţi tineri care pleacă la colindat. Unul dintre ei este costumat: pe cap poartă o mască roşie, cu gura mare, dinţii mari, cu coarne legate între ele cu ardei roşii iuţi, iar pe deasupra îmbrăcămintei poartă o şubă mare, mâţoasă, făcută din blană de oaie. Toată costumaţia este menită să înspăimânte. Oleleul pleacă la colindat, copiii ies pe la porţi şi pe stradă să îl vadă şi se ţin după grupul de colindători. Colindă împreună cu ceata lui numai şi numai la casele oamenilor înstăriţi şi foarte gospodari, nu din poartă-n poartă. Tot anul care urmează, băiatul care a întruchipat oleleul nu intră în biserică şi nu se spovedeşte.

În cadrul lucrării monografice ”Din tradiţia populară a Dobrogei” un loc deosebit de important îl ocupă obiceiurile de primăvară - vară: lăzărelul, paparuda şi caloianul. Dumitru

https://biblioteca-digitala.ro

Galavu ne semnalează existenţa *Lăzărelului* sub denumirile de: *Sorchiughiule, Coghinel, Girgănel*. Varianta caracteristic dobrogeană a Lăzărelului, numită *Sorchiughiule*, conţine un limbaj semnificativ. Este un obicei foarte vechi constituind una din formele tradiţionale ale cinstirii lui Dionysos, care avea loc la începutul primăverii. De asemenea se face apel şi la episodul biblic al învierii lui Lazăr.

Paparudele se practică îndeosebi în timpul perioadelor de secetă prelungită având rolul de a aduce ploaia. Obiceiul e practicat de copii, dar sub supravegherea directă a persoanelor mature. Înaintea desfăşurării obiceiului, se alege dintre copii viitoarea paparudă. Fetiţa era împodobită de la brâu în jos cu frunze înşirate pe aţă, făcându-i-se un fel de rochiţă, cu cununiţă de verdeaţă pe cap. ”Masca verde” reprezintă spiritul antropomorf al vegetaţiei, ce se va regenera odată cu căderea ploilor. În ziua ceremonialului, paparuda însoţită de o ceată de 15 - 20 de copii, colindă satul şi intră în gospodării, cântând o melodie specifică. Sătenii o stropesc şi îi dau bani. Stropitul cu apă reprezintă un gest de magie, prin analogie. În mentalitatea arhaică şi tradiţională se consideră că imitarea ploii era suficientă pentru producerea ei.

Ritmul *paparudelor* este hexasilabic, existând însă şi tipare octosilabice, ambele tipare fiind încadrate în sistemul ritmic giusto - silabic. Structura sonoră cuprinde un număr redus de sunete, de la tritonii cu / fără pieni până la pentacordii / hexacordii. Forma arhitectonică este fixă şi cuprinde unul sau două rânduri melodice, foarte rar trei sau patru fraze muzicale distincte, cu structură motivică. Caracterul melodiei este silabic.

Caloianul (*Scaloianul, Lenele*) este tot un obicei de invocare a ploii reprezentând un ritual de primăvară ce conţine elemente de magie primitivă. Este practicat de copii în perioada de secetă. Aceştia se duc la gârlă pentru a lua humă ca să facă o păpuşă din pământ, numită ”Ienе”. De jur - împrejurul păpuşii se pun flori şi lumânări iar la cap i se pune o cruce. Fetele bocesc în timp ce păpuşa este dusă la râu cu alai de înmormântare şi aruncată în apă. Înmormântarea fictivă se face după rânduiala tradiţională.

https://biblioteca-digitala.ro

Din punct de vedere muzical, *Caloianul* este adaptat în general melodiilor de bocet, având forme aproape identice cu ale acestuia: lamentaţia funerară se desfăşoară pe anumite tipare fixe, în rânduri melodice inegale ca dimensiune, pe formule specifice de recitativ melodic şi recto - tono, pe un mod frigian ce are alternanţă major - minor, ca o prelungire a substratului pentatonic.

Mare iubitor al creaţiei tradiţionale, fascinat de farmecul cântecului, de misterul poveştilor, atras de vraja descântecelor şi a riturilor, Dumitru Galavu a adus o contribuţie importantă la valorificarea moştenirii spirituale a poporului român, la îmbogăţirea fondului de aur al tezaurului folcloric naţional.

Gheorghe C. Mihalcea - născut în satul Dăeni, judeţul Tulcea, a fost nu numai un pasionat cercetător al folclorului tulcean, dar totodată şi un folclorist luminat şi experimentat, în toată puterea cuvântului. Lucrând după cele mai riguroase şi sistematice reguli ale metodei de cercetare concretă, Gheorghe C. Mihalcea culege oralitatea localnică şi o notează cu o rară minuţiozitate şi pedanterie. În ordine cronologică, enumerăm: ”La fântâna de sub deal”, 1971; ”Flori dalbe, flori de măr”, în colaborare cu Aurel Munteanu, 1972; ”La dalba cetate”, 1975; ”Contribuţii la cercetarea etnofolclorică a nordului dobrogean”, 1976; ”Aho, aho, copii şi fraţi”, 1978; ”Pe buhaz de mare”, 1980; ”Sus în slava cerului. Colinde din satul Oltina, judeţul Constanţa”, vol. I şi II, 2000 - 2001; ”Prin pometul raiului. Colinde de ceată din Gârliciu, jud. Constanţa”, 2001; ”Fluierul de izbândă. Basme, povestiri şi snoave din satul Nifon, judeţul Tulcea”, 2001; ”Fata de la izvorul limpede. Basme, poveşti şi snoave din Horia, judeţul Tulcea”, 2003; ”Văr viteaz. Tradiţii etnoculturale dobrogene de la clacă. Basme şi povestiri din Cloşca, judeţul Tulcea”, 2004; ”Voinic la trei castele. Tradiţii etnoculturale dobrogene de la clacă. Basme şi povestiri din Floreşti, judeţul Tulcea”, 2004.

Frumuseţea şi varietatea folclorului dobrogean sunt pe deplin oglindite în culegerea ”*La dalba cetate*”, cu transcriere muzicală realizată de etnomuzicologul Iosif Herţea. Prin notarea versului, a muzicii şi dansului, dar şi a unor preţioase informaţii,

https://biblioteca-digitala.ro

se evidenţiază spiritualitatea tradiţională, fundalul etnografic autohton al ”Dobrogei de sus”. Cântecele propriu-zise, cântecele bătrâneşti (baladele), jurnalul oral "Cântecul luptei de la Mărăşeşti”, cântecele cu tematică mai nouă, cele 28 de piese din repertoriul local de joc, vin să demostreze evoluţia folclorului dintre Dunăre şi Mare unde se împletesc multiple influenţe, într-o simbioză perfectă.

Culegerea mai conţine oraţii de Anul Nou şi colinde, care celebrează în pilde idilice pe cioban ori pe pescar şi evocă o bogată viaţă locală cu rosturile ei tradiţionale, bine clădite din adânc de vreme. Colindele constituie o adevărată revelaţie, prin amploarea şi intensitatea manifestărilor, profunzimea simbolurilor precum şi prin valoarea creaţiilor performate.

Volumul *”Pe buhaz de mare”* scoate la iveală tezaurul folcloric de muzică, poezie şi obiceiuri moştenite din bătrânii ţinutului dobrogean de sub cotul cel mare al Dunării băştinaşe. Cartea este un document de cercetare temeinică, rezultat al unei osteneli şi preocupări exemplare de sinceritate şi obiectivitate ştiinţifică fără cusur. Este o imagine reală a tradiţiilor tulcene în care horele, cântecele rituale, cântecele bătrâneşti ale ospăţului nupţial, stau fiecare la locul lor după cuviinţa datinei locale, cercetate şi reconstituite de Gheorghe C. Mihalcea cu o rară răbdare şi conştiinciozitate.[1]

Pe lângă frumuseţea şi adevărul cântecelor şi a informaţiilor aferente, se află în această carte cel puţin câteva veritabile raritäţi de arheologie folclorică (unele vechi cântece bătrâneşti greu de găsit astăzi, precum *Iovan Gorgovan*, *Copilaş Roman*, *Stan din Bărăgan*, *Iana Ghiuzuleana* etc.). O menţiune aparte, cântecul *Stan din Bărăgan* - icoană vie a timpurilor Bărăganului patriarhal; ca şi cântecul de un deosebit pitoresc local al lui *Zburlea pescarul*, ce spune mult despre o veche îndeletnicire care, tot atât de arhaică şi de importantă ca plugăria şi oieritul, dovedeşte că pescuitul în bălţile bătrânului Danubius constituie o străveche practică locală a vieţii românului dobrogean.

[1] Mihalcea C. Gheorghe, *Pe buhaz de mare. Folclor nord-dobrogean,* Centrul de îndrumare a creaţiei populare Tulcea, 1980, p. 2

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Brăiloiu este fondatorul şcolii româneşti de etnomuzicologie şi întemeietorul *Arhivei de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români* (1928). Urmând exemplul profesorului său, Dumitru Georgescu Kiriac, Constantin Brăiloiu a stabilit o metodă riguroasă de cercetare şi înregistrare sonoră, de arhivare, de scriere a textelor poetice şi a informaţiilor şi de transcriere muzicală (*Schiţa a unei metode pentru folklorul muzical*, publicată în 1931). Culegerea se făcea după alegerea "informatorului - tip", reprezentativ pentru categoriile de vârstă, sex, competenţă. Prin aplicarea în practică a acestei metode complexe de cercetare folclorică a fost posibilă conservarea multor fapte de viaţă culturală tradiţională. Constantin Brăiloiu a acoperit un spaţiu teritorial şi tematic larg, pentru care şi-a alăturat un număr de studenţi entuziaşti, atraşi de domeniu, dar şi de nivelul intelectual, de deschiderea enciclopedică şi de harul profesorului: Harry Brauner, Tiberiu Alexandru, Paula Carp, Ilarion Cocişiu, Emilia Comişel, Gheorghe Ciobanu, Ioan Nicola, Mihai Pop. Toţi aceştia au evoluat ca specialişti prestigioşi, au dezvoltat şcoala folcloristică românească şi au format noi generaţii de cercetători, care la rândul lor au cules folclor, au elaborat studii, antologii, tipologii, au publicat documente sonore.

Impresionat de varietatea şi bogăţia folclorului dobrogean, Constantin Brăiloiu a realizat, împreună cu discipolii săi, numeroase culegeri în satele Dăeni, Cochirleni, Rasova, Mahmudia, Topalu etc., care vor fi publicate în volumul ”Folclor din Dobrogea” de către Emilia Comişel şi Tatiana Găluşcă-Cîrşmariu, în anul 1978.

”Pe Constantin Brăiloiu îl interesau în egală măsură, toate aspectele folclorului dobrogean: cântece vechi (”Cântarea soarelui”), cântece noi, create în timpul războiului, ca şi fragmente, care ne relevă un trecut depărtat (”Colindul soarelui”). Căuta specificul autohton deopotrivă în cântecul de dragoste (”Trece dragostea prin apă”), precum şi în melodiile

https://biblioteca-digitala.ro

cântate din fluierul de stuf, sau în covorul ţesut cu motive stilizate sau flori în culori potolite".[1]

Tradiţia dobrogeană a suferit continue transformări şi îmbogăţiri, colorându-se cu teme şi motive noi, ceea ce se observă din compararea unor texte culese într-un interval de aproape o sută de ani: "Meşterul Manole" (variante 1885 - 1940), colindul "Zestrea prea mare" (1885 şi 1976), "Şarpele" (1885 - 1977) etc.

Emilia Comişel - cercetător, etnomuzicolog şi profesor universitar, a cules de-a lungul carierei, peste nouă mii de cântece tradiţionale şi a publicat numeroase articole şi cărţi, prin care a făcut cunoscută frumuseţea şi valoarea folclorului muzical românesc, în ţară şi în străinătate.

Volumului "*Folclor din Dobrogea*" - configurat conform planurilor părintelui etnomuzicologiei româneşti, Constantin Brăiloiu, clasifică materialul adunat pe criterii etice, estetice, istorice şi sociale, atestând trăinicia, până în timpurile noastre, a unor diverse şi bogate manifestări folclorice. Acţiunile de culegere au acoperit întreg ţinutul dobrogean şi au fost efectuate fie separat (C. Brăiloiu - 1940; E. Comişel - 1939 - 1977; T. Găluşcă-Cîrşmariu - 1936 - 1970), fie în grup (1940 - 1958) de către Constantin Brăiloiu, Emilia Comişel şi Tatiana Găluşcă-Cîrşmariu. S-au inclus şi studii mai vechi, precum colecţiile manuscrise ale lui Grigore Creţu, făcute între anii 1885 - 1889, aflate în posesia bibliografului şi literatului Gheorghe Cardaş.

"*Folclor din Dobrogea"* conţine un florilegiu din cultura folclorică a ţinutului dintre Dunăre şi Marea Neagră şi cuprinde piese reprezentative ale poeziei obiceiurilor tradiţionale (calendaristice şi ale ciclului familial), ale poeziei lirice (cântece propriu-zise, doine şi strigături), epice (balade) şi ale repertoriului copiilor. Din îndemnul şi cu sprijinul profesorului Constantin Brăiloiu, s-a alcătuit un capitol cu folclorul aromânilor, ramură străveche a poporului nostru, păstrătoare

[1] Brăiloiu C., Comişel E., Găluşcă-Cîrşmariu T., *"Folclor din Dobrogea"*, Editura *Minerva*, Bucureşti, 1978, p. 6

https://biblioteca-digitala.ro

de valoroase elemente artistice, a căror cunoaştere este indispensabilă unui studiu de sinteză.

Cântecele ceremoniale dobrogene sunt legate de mentalitatea arhaică, de modul de a înţelege realităţile în lupta cu forţele naturii şi cu tot ceea ce părea inexplicabil în destinul oamenilor din trecutul îndepărtat, când nu aveau la îndemână explicaţiile pe care le-a dat mai târziu ştiinţa modernă. Între cântecele ceremoniale care ne ajută să pătrundem în această lume, uneori foarte îndepărtată în timp, sunt *colindele*, care în volumul de faţă constituie un tezaur impresionant nu numai prin marea lor valoare artistică, ci şi prin importanţa lor ca mărturii ale istoriei, ale trecutului acestui pământ. Structura sonoră evidențiază o diversitate remarcabilă: de la tetratoniile și pentatoniile anhemitonice, pentatoniile hemitonice, hexacordiile cu terță mare și mică, heptacordiile ionice, eolice și dorico - mixolidice, până la pentacordiile cromatice. Acestea din urmă, pe lângă cromaticul cu secundă mărită între treapta a treia și a patra, întâlnit în aproape toate zonele țării, precum și cromaticul în care intervalul caracteristic este plasat între treapta a doua și a treia, cuprind și o structură, încă nesemnalată până acum pentru colind - cea cu secundă mărită între treapta întâia și a doua de la baza scării (cromatic 3, în clasificarea lui Gheorghe Ciobanu).

De o superioară realizare artistică sunt colindele: *Feciorul şi Sora Soarelui*, *Feciorul şi fata împăratului*, *Faptele bune ale feciorului*, *Prădarea grădinii de către peştele de mare*; colindele cu tematică pescărească: *Vidra*, *Samodiva*, sau păstorească: *Colindul oilor*; colindele de doliu. În colindele culese în Dobrogea apare frecvent fiinţa fabuloasă a *dulfului*, numit, mai precis, *dulf de mare, duh de mare*, *duhul Mării Negre*. Apele sunt însufleţite sub forma acestei creaturi enigmatice care intervine deseori în ritmul vieţii păstoreşti şi pescăreşti, iniţiază sau răpeşte tineri *dicieni* voinici (românii băştinaşi din Dobrogea), salvează fete furate de turci, etc.

Repertoriul obiceiurilor de primăvară - vară este semnalat prin *Lăzărelul* şi *Caloianul*, iar cel funebru, prin bocetul numit *Zorile* (cules de Emilia Comişel în 1977 la Ostrov) sau *Cântecul bradului*. ”Nu s-ar putea spune că

https://biblioteca-digitala.ro

repertoriul funerar dobrogean ne oferă trăsături deosebite de ceea ce cunoaştem din celelalte zone folclorice ale ţării." [1]

La loc de frunte în această antologie stau şi mărturiile istorice ale *pluguşoarelor*; toate variantele se referă la un timp mitic, ritualic, imaginar. Din repertoriul obiceiurilor de iarnă se regăsesc *Sorcova*, *Chiraleisa* (urări pentru crescătorii de vite), *Cu semănatul*, *Căluţul*, *Capra*, *Arapii*, *Moşoiu* ş.a.

Genul epic (*balada),* vine să sublinieze fondul arhaic al credinţelor şi practicilor magice străvechi prin *"Cântecul ciumei"*, notat de Grigore Creţu de la Măcin încă din anul 1885. Baladele *Niculcea*, *Cântecul lui Vîlcan*, *Badiul, Iancul Mare*, *Ilincuţa Şandrului* ş.a. atestă continuitatea vieţii româneşti pe ambele maluri ale Dunării de jos. Ele oglindesc totodată evoluţia folclorului dobrogean datorată influenţelor produse de alte zone folclorice sau venite din mediul urban; de exemplu, unele cântecele haiduceşti din Oltenia devin în Dobrogea cântece de dragoste.

Cântecul de leagăn, prin cele opt exemple ale colecţiei, aduce în atenţie o contopire a genurilor folclorice; în mod ciudat este prezent *motivul şarpelui*, iar recitativele conţin înrâuriri ale repertoriului de primăvară - vară (*Lăzărelul şi Paparuda*) sau personaje din jurnale orale şi balade, precum *Zburlea* şi *Terente.*

Piesele din *folclorul aromân* cuprinse în acest volum reprezintă numai o infimă parte din vastul material folcloric cules de la cele trei grupuri de aromâni: fârşeroţi, pindeni şi grămoşteni. Creaţia tradiţională aromânească se remarcă printr-un mare număr de trăsături comune cu ale folclorului daco-român, de care se deosebeşte prin câteva elemente secundare - unele teme poetice, unele structuri stilistico - compoziţionale, maniera de execuţie polifonică, cristalizate de-a lungul timpului, fiind determinate de condiţii proprii de viaţă. Menţionăm câteva din temele comune: *Mioriţa* (baladă, cântec, bocet), *Turma pierdută*, *Cerboaica* (*Ciuta năzdrăvană*), *Nunta-n*

[1] Brăiloiu, C., Comișel, E., Gălușcă- Cîrșmariu T., "*Folclor din Dobrogea"*, Editura *Minerva,* București, 1978, p. 7

https://biblioteca-digitala.ro

codru, *bocete păstoreşti* etc., în ale căror texte şi mod de interpretare predomină elemente arhaice.

Acest subcapitol îl îndreptăţeşte pe Ovidiu Papadima să observe că ”aromânii au venit cu toată zestrea de cultură populară a locurilor natale. Graiul lor dialectal, cu diferenţele lui faţă de cel dacoromân, şi mai ales specificul obiceiurilor, ca şi data recentă a venirii lor, nu au putut facilita acel proces de topire în furnalul dobrogean... cu toate că ele nu diferă în substanţă de creaţia populară din partea noastră”.[1]

”Folclor din Dobrogea” este o carte exemplară de adevăr şi de strădanie folclorică, o imagine reală a tradiţiilor dobrogene, o lucrare care atestă unitatea şi perenitatea culturii noastre populare.

Gheorghe Oprea - profesor, dirijor, folclorist şi muzicolog, a transcris melodii din folclorul dobrogean în lucrarea *”Pe buhaz de mare. Folclor nord - dobrogean”* (1980), în colaborare cu renumitul folclorist Gheorghe C. Mihalcea. În această culegere, Gheorghe Oprea a notat cu fidelitate melodiile informatorilor lăutari dobrogeni, precum Nedelcu Iordache Trandafir și Mihalache Vlădilă. A fost salvat astfel un repertoriu deosebit de valoros aparținând unora dintre cei mai renumiți rapsozi ai secolului trecut, stabiliți în Dobrogea ”în bejenia oamenilor de dincolo de Dunăre pentru un trai mai bun”.[2]

Volumul evidențiază faptul că folclorul muzical dobrogean se încadrează, prin categoriile sale, (melodii de joc, doine, cântece bătrânești, cântece propriu-zise) în subdialectul muntenesc, demonstrând caracterul unitar al folclorului românesc.

[1] Brăiloiu, C., Comişel, E., Găluşcă-Cîrşmariu, T. ”*Folclor din Dobrogea*”, Editura *Minerva,* Bucureşti, 1978, p. 5

[2] Mihalcea, C., Gheorghe, *”Pe buhaz de mare”*, Centrul de îndrumare a creației populare Tulcea, 1980, p. 3

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghe Oprea a elaborat primul studiu muzicologic despre *muzica megleno-românilor*.[1] În vara anului 1979, a întreprins o cercetare folclorică în comuna Cerna - situată în nordul Dobrogei, între oraşele Tulcea şi Măcin, unde 40% din populaţie sunt megleno-români. Din păcate, odată cu trecerea timpului, ei au renunţat la multe din sărbătorile şi obiceiurile tradiţionale din ciclul familial, preluându-le pe cele ale românilor nord-dunăreni. Astăzi, megleno-românceleе mai pregătesc ”*turta”*, la trei zile de la naşterea unui copil şi la împlinirea vârstei de un an, ”turta” din seara de dinaintea cununiei, apoi, la înmormântare, ”turta” din seara de priveghi, cât şi ”turta cu ban” (mgl*. turtacu pară*) din Ajunul Crăciunului (mgl. *Boadnic*). Un alt obicei perpetuat este prinsul de către copii a unui ou fiert legat cu o aţă de grinda casei, fără ajutorul mâinilor (mgl. *lăţcăitul*).[2]

Majoritatea melodiilor megleno-românilor fac parte din repertoriul neocazional: balade şi cântece propriu-zise. Toate cântecele se pot interpreta în grup - uneori cu acompaniament de cimpoi, iar majoritatea lor servesc ca melodii de joc (la fel ca în folclorul aromânilor), al căror sistem ritmic preponderent este aksakul. La dansuri, prezenţa cimpoiului este obligatorie.

Tematica *baladelor* reflectă, de cele mai multe ori, lupta crâncenă a megleno-românilor pentru libertate, pentru apărarea drepturilor strămoşeşti moştenite sau dobândite de-a lungul timpului. Baladele megleniţilor, ca şi ale aromânilor, nu se bazează pe recitativ, aşa cum se construiesc cântecele bătrâneşti ale daco-românilor. În al doilea rând, remarcăm efectele heterofoniei care se nasc prin interpretarea rubato şi cântarea simultană de către voce şi instrument; în cazul acesta există patru linii sonore: ”re”-ul bâzoiului, ”la”-ul carabei, melodia fluierului şi aceeaşi melodie purtată de voce. Instrumentului i se acordă o lungă parte introductivă cu caracter improvizatoric, ale cărei motive, cu toate că sunt uneori asemănătoare, nu coincid cu ale melodiei baladei propriu-zise.

---

[1] Oprea, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie*, Editura *Almarom*, Rm. Vâlcea, 1998, p. 32

[2] Marcu, George*, ”Folclor muzical aromân”*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1977, p. 32

https://biblioteca-digitala.ro

Această secţiune este comparabilă cu introducerea instrumentală din balada clasică daco-română în care, însă, viitoarele rânduri melodice ale recitativului epic sunt mai precis conturate. Cântarea rubato şi melismatica bogată, proprie acestui stil, fac posibilă apariţia heterofoniei, prin unele intervale accidentale: secundă mare şi secundă mică, cvartă perfectă, terţă mică, terţă mare. Alteori, diviziunile ritmice pe durate scurte nu coincid, ceea ce crează efecte heteroritmice.

Repertoriul vocal al megleno-românilor evidenţiază preponderenţa versului hexasilabic izometric (faţă de cel octosilabic din folclorul bulgarilor şi aromânilor), la care se adaugă refrene bisilabice la sfârşitul primului şi celui de al treilea rând melodic. Există şi versuri heterometrice, în care se îmbină tiparul octosilabic şi cel de patru silabe, precum şi alte tipare, a căror structură este în concordanţă cu ritmul dansurilor.

Melodiile au un ambitus restrâns şi un profil, în general descendent. Remarcăm prezenţa modurilor arhaice - cu un număr redus de sunete, într-o mare varietate structurală şi alternanţa major - minor. Toate cântecele au o formă fixă. De obicei, există patru rânduri melodice diferite care se pot repeta, două câte două; uneori se repetă ultimul motiv al strofei melodice.[1]

Limbajul muzical al megleno-românilor din comuna Cerna prezintă, deci, similitudini atât cu dialectul daco-român, cât şi cu cel aromân şi reprezintă dovada trăiniciei culturii strămoşilor noştri, a dârzeniei cu care populaţia românească şi-a păstrat moştenirea spirituală de-a lungul timpului.

În concluzie, putem afirma că avem multe contribuţii importante la cercetarea ştiinţifică a folclorului dobrogean, studii deosebit de valoroase care ne prezintă cultura tradiţională a ţinutului dintre Dunăre şi Mare sub toate aspectele ei, într-o bogăţie nepreţuită de comori - căci poporul român a avut darul de a-şi tălmăci experienţa, bucuria şi durerea prin obiceiuri, costume populare, cântece şi dansuri. Folclorul nu moare

[1] Oprea, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie*, Editura Almarom, Rm. Vâlcea, 1998, p. 36

https://biblioteca-digitala.ro

niciodată atâta timp cât este vegheat cu dragoste şi pasiune şi este transmis urmaşilor cu devotament şi profesionalitate.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, Dragoş, *Emanoil Frusinescu*, Revista ”Muzica”, nr. 3, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988

2. Brăiloiu, Constantin, ”*Opere”,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967

3. Brăiloiu Constantin, Comişel Emilia, Găluşcă-Cîrşmariu Tatiana, ”*Folclor din Dobrogea*”, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

4. Burada, T., Teodor, *”Opere”*, vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980

5. Datcu, Iordan, *Dicţionarul etnologilor români*, Ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Saeculum, 2006

6. Frusinescu, Emanoil, ”*Cântecel din Dobrogea. Culegere de cântece din folclorul dobrogean”,* Centrul judeţean de îndrumare a creaţiei populare, Constanţa, 1976

7. Galavu, Dumitru, ”*Antologie de colinde”*, Editura Ex Ponto, Constanţa, 2005

8. Iorga, Nicolae, ”*Istoria literaturii româneşti*”, Editura *Litera*, Bucureşti, 1997

9. Marcu, George, ”*Folclor muzical aromân”*, Editura muzicală, Bucureşti, 1977

10. Mihalcea, C. Gheorghe, ”*Pe buhaz de mare. Folclor nord-dobrogean”,* Centrul de îndrumare a creaţiei populare Tulcea, 1980

11. Oprea, Gheorghe, *Folclor muzical românesc*, Editura muzicală, Bucureşti, 2002

12. Oprea, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie*, Editura Almarom, Rm. Vâlcea, 1998

13. Rădulescu, Speranţa, *Peisaje muzicale în România secolului XX,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2002

14. Vasile, Vasile, ”*Teodor T. Burada - ctitor al muzicologiei româneşti”*, Revista ”Muzica”, nr. 2, Editura Muzicală, Bucureşti, 2010

15. Vasile, V. Filip, ”*Universul colindei româneşti”*, Colecţia Mythos, Editura Saeculum, Bucureşti,1999

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Opera componistică a lui Paul Constantinescu Catalog cronologic (IV)

Sanda Hîrlav Maistorovici

LEGENDĂ

a. **Titluri scrise cu negru: lucrări menţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost găsite şi cercetate.**
b. **Titluri scrise cu albastru: lucrări menţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise nu au fost găsite încă.**
c. **Titluri scrise cu verde: lucrări nemenţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost identificate în cursul cercetărilor noastre.**
e. **Titluri scrise cu mov: lucrări neterminate**
d. **Informaţii scrise cu roşu: informaţii care trebuiesc verificate.**

LISTA ABREVIERILOR

V. T. – VASILE TOMESCU: *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967

M. P. – MIHAI POPESCU: *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti. Vol. I. Muzica simfonică, muzica concertantă, muzica vocal-simfonică, muzica de operă, operetă, balet, muzica de fanfară,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1979

S. I. – STELIAN IONAŞCU: *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005

https://biblioteca-digitala.ro

INDICATIVELE DISCURILOR ELECTRECORD

Prima literă, **E** = iniţiala Casei de Discuri Electrecord

A doua literă, **C** = indică genul de muzică, respectiv muzică simfonică, de cameră, operă, operetă.

A doua literă, **X** = indică genul de muzică corală, versuri, teatru.

A treia literă, indică diametrul discului: **C**–17cm. **D**–25cm. **E**–30 cm.

55.

TITLUL LUCRĂRII: ***Oratoriul Bizantin de Paşti (Versiunea I) Patimile Domnului***

DURATA APROXIMATIVĂ: 1 h. şi 30 minute

ANUL TERMINĂRII: Bucureşti, 6 octombrie 1943

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2697 conţinând dosar cu schiţe
F. Sp. 2698
F. Sp. 2699
F. Sp. 570

DESCRIERE:

F. Sp. 2697: dosar cu schiţe compus din mai multe fascicole în care Paul Constantinescu a adunat şi transcris cântări religioase care au constituit izvoarele oratoriului.

Fascicolul I: manuscris în creion. p. 1 – 31: Cântări religioase, antifoane, katisme, laude din *Syntomon doxatarion,* din anul 1820, după Petru Lampadariu de Petru Efesiul; o pagină cu cântări din I. D. Petrescu şi Musicescu; ***Iată mirele*** în glasul 8 de Nifon Ploieşteanul; *Prohod din Filotei 1713; Hristos a înviat, cor grec nr. 833 sec. 18; 8 cântări* din manuscrise greceşti; Macarie-Irmologhion *În Sfânta şi marea Miercuri; Epitafion* glas 5 de Musicescu; Macarie *Antologhion, Aleluia-în Sf. şi Marea Săptămână a patimilor* şi *Facerea cea de început;* Popescu Pasărea, *Catavasierul Învierii Domnului;*

Fascicolul II: 25 de cântări din Suceveanu, *Idiomelar, Cântări din Săptămâna Patimilor. Luni-Duminică, Neamţu, 1857.*

Fascicolul III: 7 pagini scrise în creion cu cântări din I. Popescu-Pasărea *Cântările Triodului, 1925*; urmează 2 pagini cu *Cântări* din Stupcanu: *Anastasimatar (20 de utrenii. Evloghitarele)*; două pagini cu cântări din Anton Pann, *Irmologhion, Catavasiile*

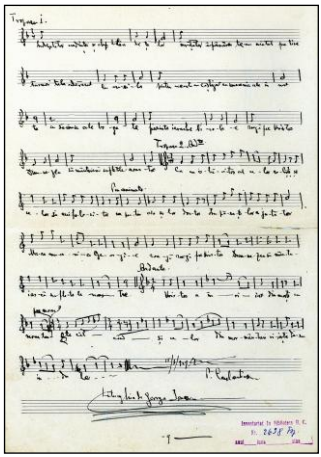
https://biblioteca-digitala.ro

de Paşti; *Cântări religioase traduse şi compuse de Macarie Ieromonahul, Anton Pann şi alţi autori, adunate şi aşezate pe note orientale şi date la lumină prin sârguinţa părintelui ieromonah Dometie Ionescu de la schitul „Icoana" din Bucureşti. Buc. Tip. Cărţilor Bisericeşti 1909;* urmează câteva pagini în care Paul Constantinescu şi-a notat texte literare, ca de ex: *Cântarea Sf. Ioasaf, Împăratul Iudei când a lăsat împărăţia şi umbla prin munţii Sinaretului căutând pe stareţul Varlaam*; urmează schiţe scrise pentru voce şi pian: 1. Arie (bariton): 1. *Luminânda, gl 8, Pasărea;* 2. alto solo: *Ospătând la Cină;* 3. *Moderato Tranquillo. Mirele vine în miezul nopţii;* 4. *Aliluia - Macarie;* 5. *Allegro;* 6. *Partea a II-a – Început;* 6. *Boierii popoarelor aproape toate - Andante; 8. De trei ori; O Dumnezeiescul, Desbrăcatu-m-ai pe mine; Pe lemn răstignit. Cor: Prohodul ;* Urmează diverse schiţe;

Dosarul conţine şi textul literar dactilografiat al celor două oratorii bizantine.

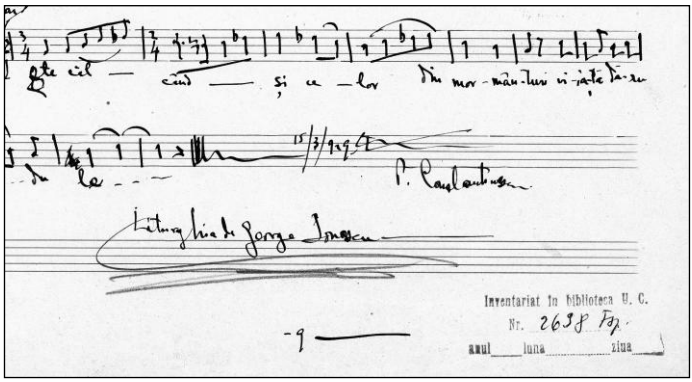
F. Sp. 2698: manuscris în cerneală foarte frumos scris, cu cântări din *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur (G. Ionescu);* La sfârşitul acestui manuscris, Paul Constantinescu a semnat şi a pus data: *15. III 1929*. Data acestui manuscris confirmă faptul că Paul Constantinescu avea încă de pe atunci preocupări şi cunoştinţe serioase în domeniul muzicii psaltice (Vezi Foto nr. 31, 32).

Foto nr. 31



https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 32



F. Sp. 2699: manuscris intitulat *Metoda bizantină. Păr. Petrescu,* unde Paul Constantinescu a notat melodiile lui I.D. Petrescu din sec XIII (1289).
F. Sp. 570: manuscris în creion. Pagina de gardă: *Patimile Domnului. Oratoriu de Paşti pe teme bisericeşti bizantine din sec. XIII reconstituite şi traduse de Pr. I.D. Petrescu.* pe colţul de jos-dreapta: *P. Constantinescu. 1941-1943.* Manuscrisul are 235 de pagini. La sfârşit este semnat şi datat: *Buc. 6 octombrie. 1943*.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 5;
Paul Constantinescu: *Iată, aici am oratoriul pe care l-am încheiat în ziua de 6 octombrie. Titlul întreg îl poţi citi pe copertă:* Patimile Domnului, oratoriu de Paşti, pe teme bisericeşti bizantine, reconstituite şi traduse de părintele I.D. Petrescu. *Prin osârdia părintelui Petrescu multe lucrări bizantine de mare valoare au fost scoase la iveală. Sunt teme din secolul al XIII-lea de un interes covârşitor, atât de perfecte şi conţinând atâta dramatism încât rămân şi acum actuale.*
Toate corurile şi ariile acestui oratoriu sunt documente din secolul al VIII-lea, afară de „Aleluia", de la începutul părţii a II-a şi de finalul părţii a III-a (Prohodul), două documente din secolul al XVII-lea. Este o anume doză de „ştiinţificărie" în muzică.

https://biblioteca-digitala.ro

Textul este alcătuit după cei patru evanghelişti.

Ca şi Bach am început de la ,, Ziua azimilor" (Cina cea de taină), şi am continuat pînă la „Îngropare". Am căutat să redau tot hieratismul textului într-o tehnică destul de modernă, care să nu schimbe caracterul esenţial al documentului. Greutatea a fost găsirea corespondenţelor în muzică a ethosului evanghelic, astfel ca muzica să aibă, în acelaşi timp, şi un sens dramatic. Mi-a cerut o muncă susţinută timp de patru ani.[1];

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ: nu

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: solişti: alto, bariton, bass, tenor, 2 soprane; cor mixt; orchestră mare: 3, 2, 3-4, 3, 3, 2 timp, harpa, clopote, gong.

PRIMA AUDIŢIE: 3 martie 1946, Orchestra Filarmonicii (cu suplimenţi la tube de la Radio), Corul „România" dirijat de Nic. Lungu, Dirijor George Enescu; Solişti: Iisus: I. D. Petrescu; Maica Domnului: Nella Dimitriu; Evanghelistul: Nicolae Secăreanu, Pilat (şi Al doilea tâlhar): Mircea Buciu; Iuda (şi Primul Tâlhar): Valentin Teodorian; Prima slujnică: Elisabeta Moldoveanu; A doua slujnică: Elisabeta Carţiş. (vezi Foto nr. 33, 34, 35).

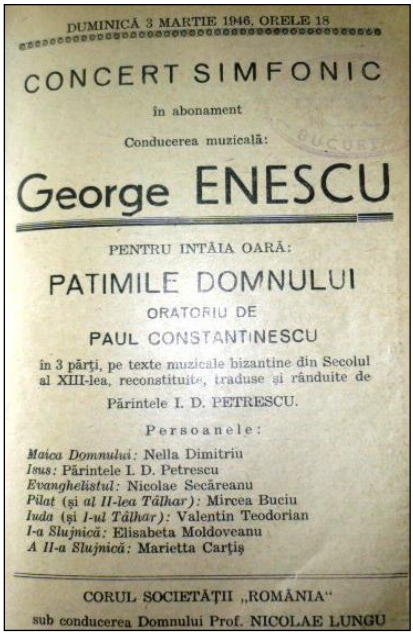
ISTORIC: Această primă versiune a Oratoriului a generat un imens scandal provocat de I. D. Petrescu, care a revendicat paternitatea asupra lui. În aceste condiţii, Paul Constantinescu a retras această versiune. Timp de patru decenii s-a crezut că Paul Constantinescu a ars manuscrisul acestei prime versiuni a Oratoriului bizantin *Patimile Domnului.* În anul 2004, cu prilejul unei expoziţii omagiale organizate de Muzeul Naţional „George Enescu" prin directorul lui de atunci, pianista Ilinca Dumitrescu,

[1] Citat din articolul *O vizită la compozitorul Paul Constantinescu*, apărut în ziarul „Evenimentul" an V, nr. 1535, 11 octombrie 1943, p. 2, reprodus în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav- Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 46-50.

https://biblioteca-digitala.ro

prima versiune a acestui oratoriu a fost redată posterităţii. (vezi Foto nr. 36, 37).
OBSERVAŢII:

Foto nr. 33



DUMINICĂ 3 MARTIE 1946, ORELE 18

CONCERT SIMFONIC

în abonament

Conducerea muzicală:

George ENESCU

PENTRU INTĂIA OARĂ:

PATIMILE DOMNULUI

ORATORIU DE

PAUL CONSTANTINESCU

în 3 părţi, pe texte muzicale bizantine din Secolul al XIII-lea, reconstituite, traduse şi rânduite de

Părintele I. D. PETRESCU.

Persoanele:

Maica Domnului: Nella Dimitriu
Isus: Părintele I. D. Petrescu
Evanghelistul: Nicolae Secăreanu
Pilat (şi al II-lea Tâlhar): Mircea Buciu
Iuda (şi I-ul Tâlhar): Valentin Teodorian
I-a Slujnică: Elisabeta Moldoveanu
A II-a Slujnică: Marietta Carţiş

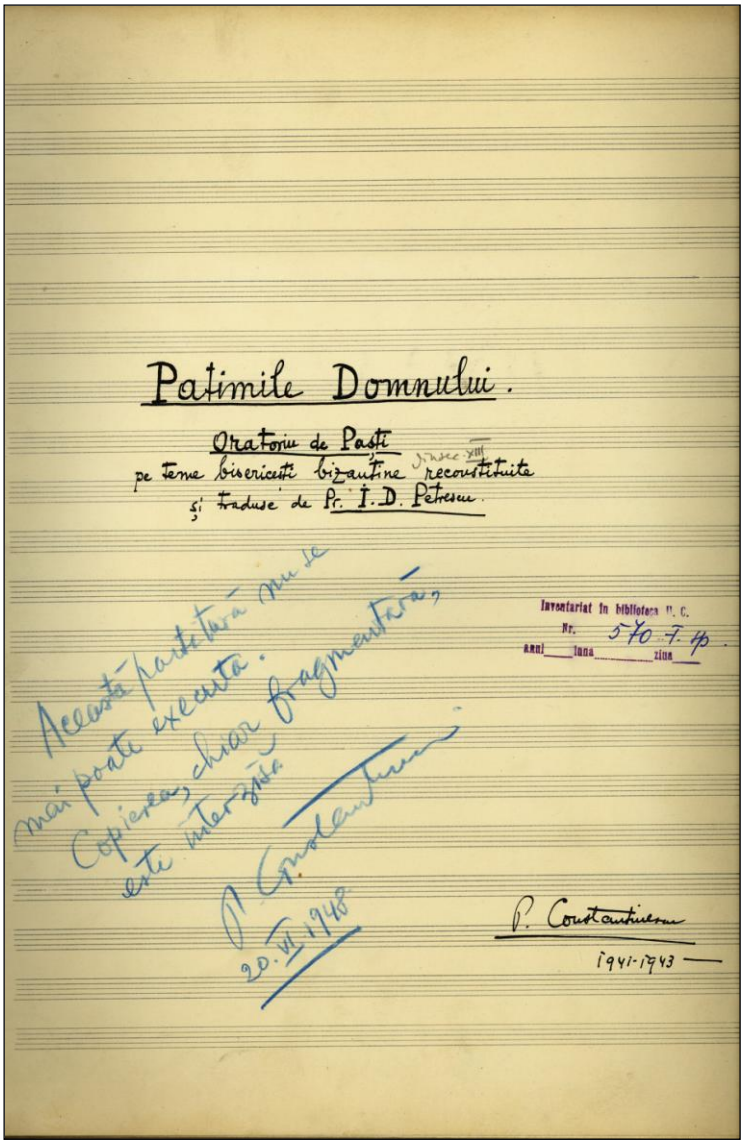
CORUL SOCIETĂŢII „ROMÂNIA"

sub conducerea Domnului Prof. NICOLAE LUNGU

Foto nr. 34, 35
Desene de V. Baboe din ziua concertului

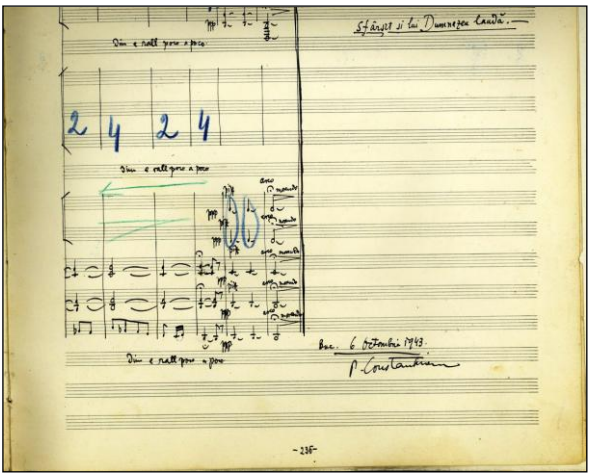
https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 36



https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 37



55a.

TITLUL LUCRĂRII: ***Oratoriul Bizantin de Paşti (Versiunea a II-a), Patimile şi Învierea Domnului***

ANUL TERMINĂRII: 24 aprilie 1948 (versiunea pentru soli, cor şi pian)
22 iunie 1948 (versiunea orchestrată)

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL:UCMR
COTA: F. Sp. 498
F. Sp. 555
F. Sp. 556

DESCRIERE: F. Sp. 498 manuscris în cerneală neagră a orchestraţiei celei de-a doua versiuni a oratoriului. Sunt 220 de pagini. La pagina 220 este datat şi semnat: *22 VI 1948, Paul Constantinescu*. (vezi Foto nr. 38, 39)
F. Sp. 555 manuscrisul în creion al orchestraţiei celei de-a doua versiuni a oratoriului. Sunt 223 de pagini. Pe ultima pagină

https://biblioteca-digitala.ro

apare data şi semnătura: *22 VI 1948.* (vezi Foto nr. 40, 41).
F. Sp. 556 manuscrisul Oratoriului pentru cor şi reducţie de pian. Este scris în cerneală neagră, foarte ordonat. Sunt 118 pagini. La pagina 118 este semnat şi datat *22 VI 1948.* Manuscris în cerneală, 223 pagini, semnat şi datat la sfârşit, pe pag 223. (vezi Foto 42, 43)
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 5; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: în facsimil la Editura Bärenreiter Kassel. Basel. Tours. London nr. 6030
ÎNREGISTRATĂ: CD, Editura *Casa Radio,* Bucureşti, 2009, înregistrare Radio-România, 2004: Orchestra Naţională Radio. Dirijor: Horia Andreescu, Corul Academic Radio, Dirijor: Dan Mihai Goia. Solişti: Eduard Tumagian (bariton) –*Evanghelistul;* Gabriela Popescu (mezzosoprană) – *Maica Domnului, Mironosiţa 3;* Mircea Moisa (bas) – *Iisus Hristos*; Alina Bottez (soprană) – *Mironosiţa 1, Slujnica 1*; Simonida Luţescu (soprană) – *Mironisiţa 2, Slujnica 2;* Răzvan Săraru (tenor) – *Iuda, Tâlharul cel rău, Îngerul;* Constantin Cocriş (bas-bariton) – *Pilat, Tâlharul cel bun*.
DISTINCŢII: Premiul Asociaţiei Muzicale Române, 1946[1]
FORMAŢIA: solişti: alto, bariton, bass, tenor, 2 soprane; cor mixt; orchestră mare: 3, 2, 3-4, 3, 3, 2 timp, harpa, clopote, gong
PRIMA AUDIŢIE: la 7 aprilie 1973, în Germania s-a cântat cu contribuţia *Capelei de Stat* din Dresda şi a Formaţiei corale *Kreuzchor,* la Kreuzkirche din Dresda, sub bagheta lui Martin Flämig, în prezenţa soţiei compozitorului. Solişti: Helga Termer (soprană), Käthe Röschke (alto), Hermann Christian Polster (bas), Gothard Stier (bariton).
ISTORIC: 12, 13, 14 aprilie 1990, la Ateneul Român din Bucureşti, în interpretarea Filarmonicii bucureştene, sub bagheta dirijorului Cristian Mandeal. Solişti: Vladimir Popescu Deveselu (Iuda, un Tâlhar, un înger), Gheorghe Roşu

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 5, rubrica *Premii şi Diverse.*

https://biblioteca-digitala.ro

(Evanghelistul), Georgeta Orlovski (Maica Domnului, o mironosiţă), Silvia Voinea (o slujnică, o mironosiţă), Melania Ghioaldă (o slujnică, o mironosiţă), Dan Zancu (Pillat, un tâlhar).

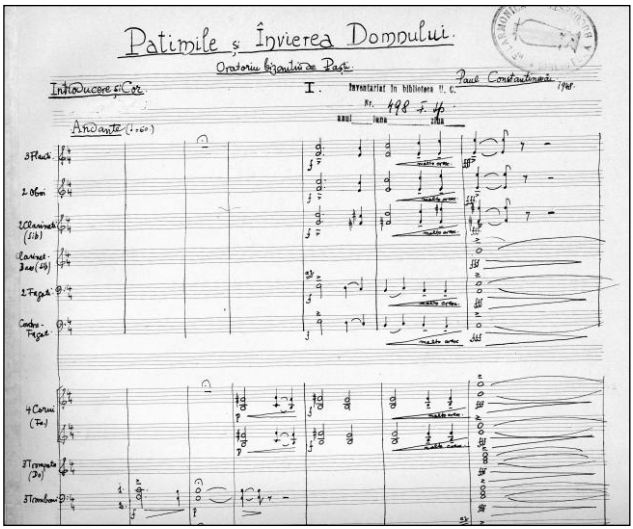
La Cluj, prima audiţie a fost în 1991 (aprilie), sub conducerea muzicală a lui Emil Simon şi Cornel Groza. Solişti: Gheorghe Roşu, Mircea Moisa, Monica Matei, Călin Folea, Adriana Croitoru, Ana Rusu, Valer Bocşa.

În anul 2004, lucrarea a fost abordată sub bagheta lui Horia Andreescu, de Orchestra Naţională şi Corul Radio (dirijor: Dan Mihai Goia). Solişti: Eduard Tumagian, Gabriela Popescu, Mircea Moisa, Constantin Cocriş, Răzvan Săraru, Alina Bottez, Simonida Luţescu.

La 16/17 februarie 2006, a fost interpretat la Ateneu sub bagheta lui Florentin Mihăiescu

OBSERVAŢII:

Foto nr. 38

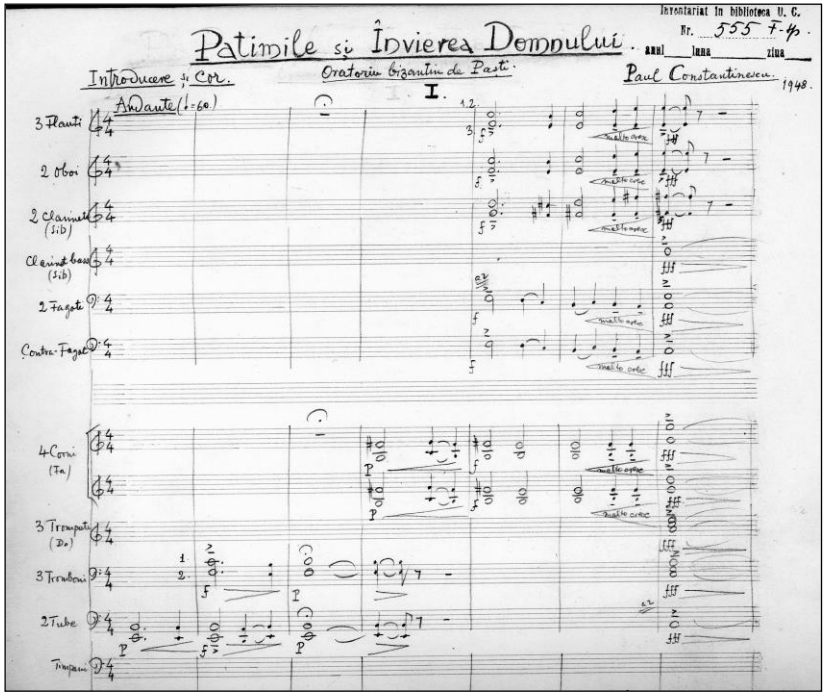


https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 39

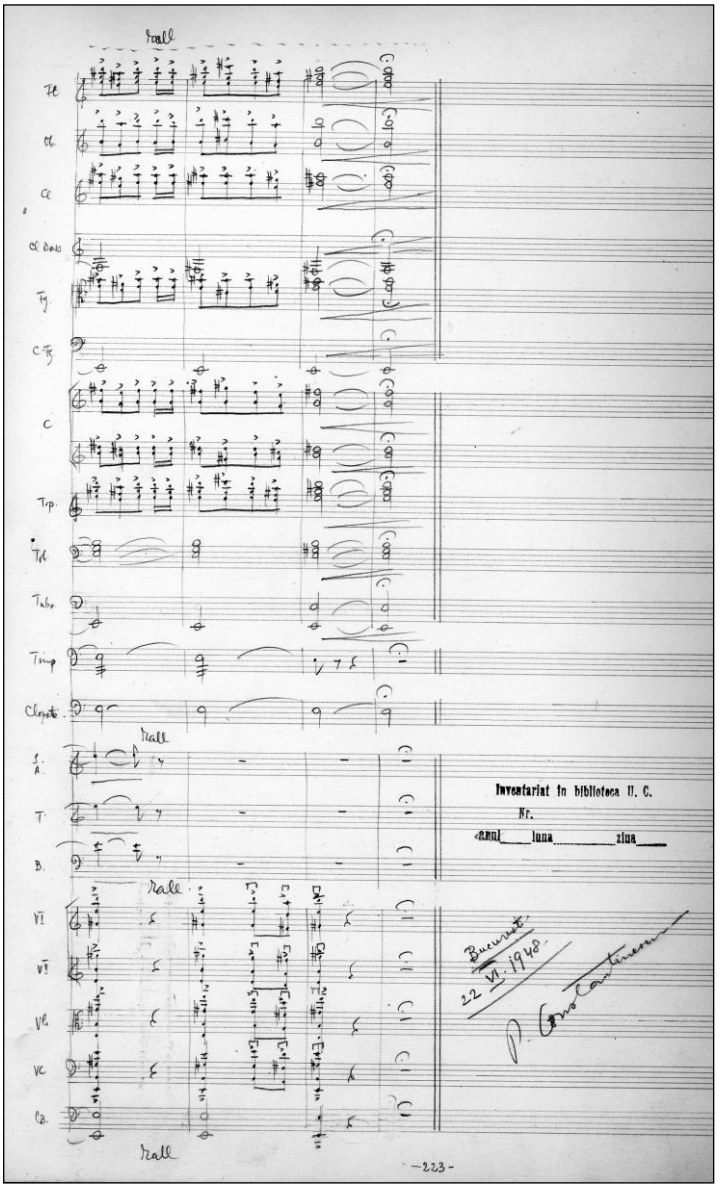
https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 40



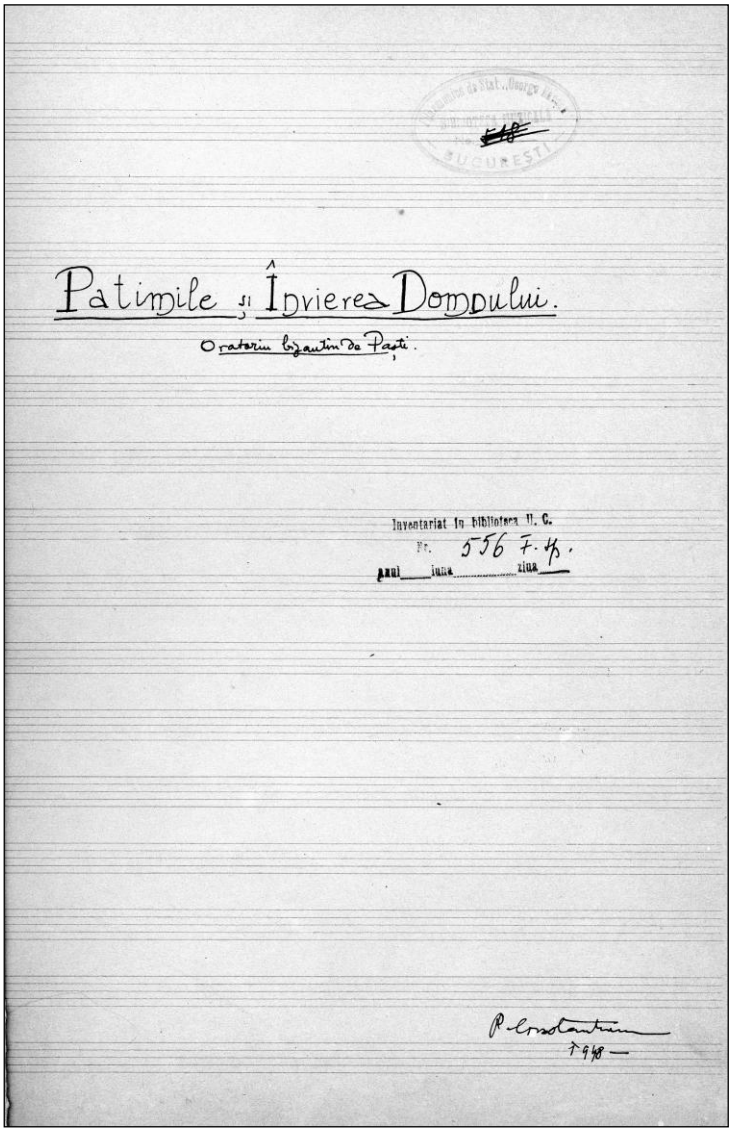
https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 41



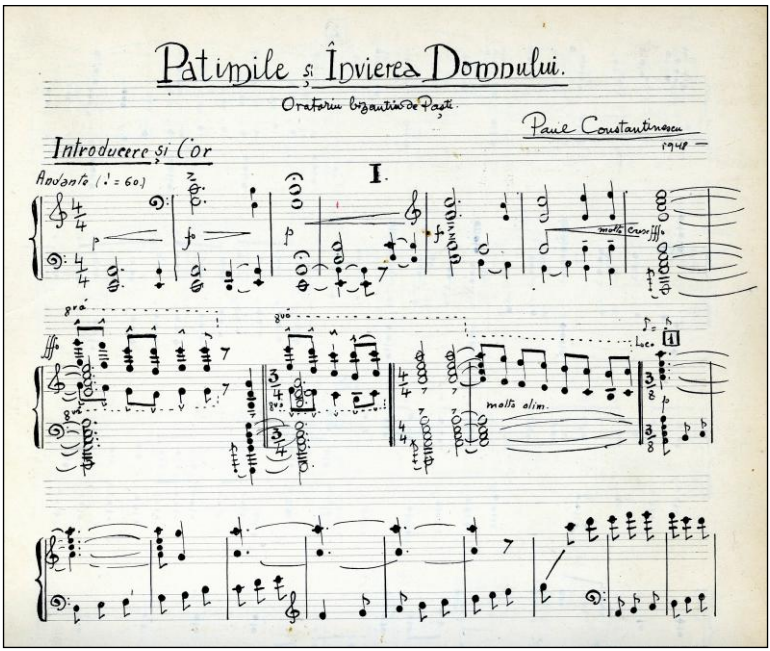
https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 42



https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 43



56.
TITLUL LUCRĂRII: ***Simfonia (Versiunea I)***
Andante moderato
Andante assai
Pesante. Allegro vivo
Andante sostenuto

DURATA APROXIMATIVĂ: 40 minute
ANUL TERMINĂRII: 13 august 1945. Prima versiune: partea I terminată la Govora 20 iulie 1945; partea a II-a terminată la Govora, 26 iulie 1945; partea a III-a, terminată la Govora, 1 august 1945, partea a IV-a, terminată la Ploieşti, 13 august 1945.

https://biblioteca-digitala.ro

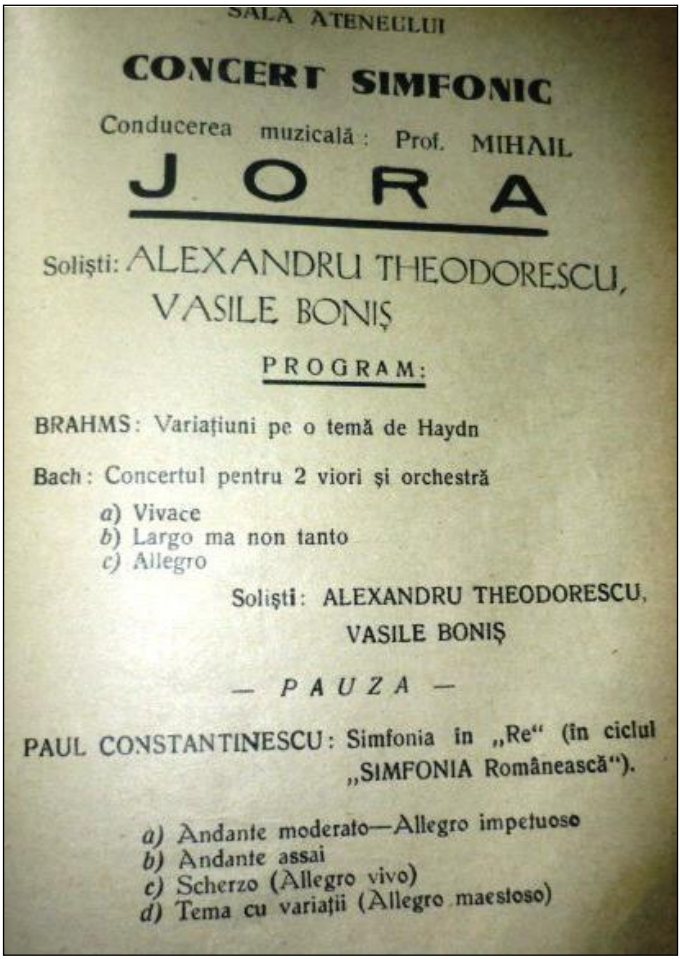
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 552
F. Sp. 515
DESCRIERE:
F. Sp. 552 este un manuscris în creion. Pe pagina de gardă: Titlul, semnătura şi data, 1945.
Partea I, *Andante moderato,* paginile 1-62, unde apare data: *Govora. 20. iulie. 1945;* Partea a II-a, *Andante assai,* paginile 63-95, unde apare data, *Govora, 26 iulie, 1945;* Partea a III-a, *Pesante. Allegro vivo,* paginile 96-135, unde apare data, *Govora, 1 august, 1945;* Partea a IV-a, *Andante,* paginile 136-185, unde apare data, *Ploeşti* (sic), *13 august 1945.*
F. Sp. 515, manuscris în cerneală, identic cu F. Sp. 552, unde, însă, părţile simfoniei nu sunt datate. Partea I, *Andante moderato,* paginile 1-62; partea a II-a. *Andante assai,* paginile 63-95; partea a III-a, *Pesante. Allegro vivo,* paginile 96-150; partea a IV-a, *Andante,* paginile 151-200, unde apare data, *13 august 1945* şi semnătura.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 6; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: 2 fl., 1 fl picc., 2 ob., corn eng., 2 cl. sib, cl. basso, 2 fg., ctrfg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., tuba, timpani, trg., tamb. picc., gong, piatti, gran cassa, campanelli, xil., cel., harpa, vioara I, vioara II, viola, v-celli, c-bass.
PRIMA AUDIŢIE: prima versiune: 18 mai 1947, orchestra Filarmonicii, Dirijor: Mihail Jora[1]
ISTORIC: 23 noiembrie 1947, Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, Dirijor, Mihail Jora.

OBSERVAŢII:

[1] Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timişoara. Pagina 204.

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 44



SALA ATENEULUI

CONCERT SIMFONIC

Conducerea muzicală: Prof. MIHAIL

J O R A

Soliști: ALEXANDRU THEODORESCU, VASILE BONIȘ

PROGRAM:

BRAHMS: Variațiuni pe o temă de Haydn

Bach: Concertul pentru 2 viori și orchestră

a) Vivace
b) Largo ma non tanto
c) Allegro

Soliști: ALEXANDRU THEODORESCU, VASILE BONIȘ

— *PAUZA* —

PAUL CONSTANTINESCU: Simfonia in „Re" (în ciclul „SIMFONIA Românească").

a) Andante moderato—Allegro impetuoso
b) Andante assai
c) Scherzo (Allegro vivo)
d) Tema cu variații (Allegro maestoso)

56a.
TITLUL LUCRĂRII: ***Simfonia (Versiunea a II-a)***
Adagio.Anadante. Allegro deciso
Adagio
Allegro vivo poco sostenuto
Andante sostenuto

https://biblioteca-digitala.ro

DURATA APROXIMATIVĂ: 33 minute

ANUL TERMINĂRII: *Refăcută, 28 martie 1956*
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2690
F. Sp. 553

DESCRIERE:
F. Sp. 2690: manuscris în creion, păstrat într-un dosar pe care scrie: *Schiţe pentru simfonia în Re.* Manuscrisul conţine 43 de pagini şi reprezintă de fapt, schiţele părţii I din simfonie, cu secţiunile: p. 3: *Adagio;* p. 4 : *Andante;* p. 6: *Allegro deciso,* reper 2; p. 15: *Tranquillo,* reper 6*;* p. 19: *Sostenuto,* reper 10; p. 21 *Largamente şi a tempo deciso,* reper 11*;* p. 29: *Leggiero e animato,* reper 16*;* p. 31: *Andante,* reper 18*;* p. 37: *Tranquillo;* p. 40: *Andante,* reper 23*.* La pagina 43 nu e semnat, dar e datat: *31 XII 1955.*
F. Sp. 553: manuscris de 154 de pagini. La pagina 154 Paul Constantinescu a notat: *Refăcută 28 martie1956.* A servit drept model pentru tipărire.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 6; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: Ed. UCMR, Bucureşti, 1972
ÎNREGISTRATĂ: ECE 0788-1973: Orchestra Filarmonicii „Moldova" Iaşi; Dirijor, Ion Baciu; ECE 02586-1984: Orchestra Filarmonicii „Moldova" Iaşi; Dirijor, Ion Baciu.
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: 2 fl., 1 fl picc., 2 ob., corn eng., 2 cl. sib, cl. basso, 2 fg., contrafg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., tuba, timpani, trg., tamb. picc., gong, piatti, gran cassa, campanelli, xil., cel., harpa, vioara I, vioara II, viola, v-celli, c-bass.
PRIMA AUDIŢIE: 25 aprilie 1957, la Ateneul Român, Orchestra Radio, dirijor: Constantin Silvestri.
ISTORIC: S-a mai cântat la Cluj, sub bagheta lui Antonin Ciolan.

OBSERVAŢII:

https://biblioteca-digitala.ro

57.

TITLUL LUCRĂRII: ***Marş***
ANUL TERMINĂRII: august 1946
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2726
DESCRIERE: manuscris în creion, de 3 pagini, semnat şi nedatat. Scriitură pe sisteme de 4 portative. Partitura corală este scrisă pe două portative: Sopran şi Alto - pe portativul superior şi Tenor şi Bas – pe portativul inferior. Partitura de pian este scrisă sub cea corală pe două portative.
CINE O MENŢIONEAZĂ: nu este menţionat nicăieri
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: cor mixt şi pian
PRIMA AUDIŢIE
ISTORIC:
OBSERVAŢII: Această piesă corală, face parte din muzica filmului *Floarea Reginei,* terminată în august 1946. Manuscrisul muzicii scrise pentru acest film se găseşte la Muzeul Memorial „Paul Constantinescu" din Ploieşti, având cota 34-89357. În acest manuscris marşul este scris pentru orchestră mare şi cor şi se găseşte între paginile 42 şi 48. Manuscrisul de faţă este deci o reducţie pentru cor şi pian.

58.

TITLUL LUCRĂRII: ***Rugăciunea inimii*** **existentă în două forme distincte:**

- **sub formă de canon infinit (22 septembrie 1946) – care a ajuns să fie publicată în formă psaltică în Antologhionul de la Mănăstirea Prodromul de la Muntele Athos, sub îngrijirea Ieromonahului Petroniu Tănase.**
- **lucrare dezvoltată la 4 voci bărbăteşti (septembrie 1946) p. 94 S.I. dă prima pagină din manuscris**

https://biblioteca-digitala.ro

ANUL TERMINĂRII: 22 septembrie 1946
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL:
canon infinit: Mănăstirea Prodromul de la Muntele Athos
lucrare dezvoltată la 4 voci bărbăteşti : Biblioteca Bisericii Antim ?????
COTA:
CINE O MENŢIONEAZĂ: S.I.: p. 90-95: descriere şi analiză
TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ: CD audio *Lumina lui Hristos luminează tuturor - Cântări din perioada Penticostarului.* Realizat de Editura „Cuvântul Vieţii Mitropoliei Munteniei şi Dobrogei, Bucureşti, 2009 (Corul „Ison" al Seminarului Teologic Ortodox Bucureşti. Dirijori: Preot Marian Colţan, Diacon Constantin Răzvan Ştefan
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: cor bărbătesc
PRIMA AUDIŢIE
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

59.

TITLUL LUCRĂRII: ***Troparul Tuturor Sfinţilor***
ANUL TERMINĂRII: 19. III. 1947
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: Biblioteca Bisericii Antim ??
COTA:
DESCRIERE:
CINE O MENŢIONEAZĂ: S. I.: p. 95-97: descriere şi analiză
TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA:
PRIMA AUDIŢIE
ISTORIC:
OBSERVAŢII: dedicat BISERICII „ANTIM" cu hramul Duminica Tuturor Sfinţilor

https://biblioteca-digitala.ro

60.

TITLUL LUCRĂRII: ***Naşterea Domnului, Oratoriu bizantin de Crăciun***

I. Buna vestire
II. Naşterea
III. Magii

DURATA APROXIMATIVĂ: 60 minute

ANUL TERMINĂRII: Bucureşti, Februarie – 9 iulie 1947
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 554
F. Sp. 497

DESCRIERE:
F. Sp. 554: Manuscris în creion, 71 de pagini, conţine varianta pentru voci şi pian. Are unele ştersături şi modificări. Pagina de gardă: este o copertă bleu cu o etichetă mare pe care scrie: *Naşterea Domnului. Oratoriu bizantin de Crăciun. P. Constantinescu. 1947.* P. 1-17: partea I: p. 18-50: partea a II-a; p. 51-71: partea a III-a. La sfârşit, semnătura şi data: *Paul Constantinescu . Februarie - 19 mai 1947.* (vezi Foto nr. 45)
Manuscrisul are ca anexe:
a. ştimele vocilor soliste scrise în cerneală neagră şi semnate Paul Constantinescu: Bass, 10 pagini; Tenor, 13 pagini; Alto, 9 pagini; Sopran, 10 pagini.
b. Schiţa desfăşurării momentelor Oratoriului
c. Cântările bisericeşti folosite în oratoriu, sub titlul *Manuscrisul vechiu.* Este menţionată sursa fiecăreia (ex. *Suc.*[eveanu] *212, 213* etc. sau *Părintele I.D. Petrescu-Office de Noël.*) (vezi Foto nr. 46).
F. Sp. 497: manuscris în creion, foarte ordonat, 222 de pagini, legat în coperte pânzate. Partea I, p. 1-43; Partea a II-a, p. 44-153; Partea a III-a, p. 154-222. (vezi Foto nr. 47)
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 6;

https://biblioteca-digitala.ro

Paul Constantinescu[1]; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: Bärenreiter 6029
ÎNREGISTRATĂ: STM-ECE 01308/01309-1967 şi EDC 391-1967. Corul şi Orchestra simfonică a Filarmonicii „G. Enescu". Dirijor Mircea Basarab; dirijorul corului: D.D. Botez, Solişti: Emilia Petrescu (soprană), Martha Kessler (mezzosoprană), Valentin Teodorian (tenor), Helge Bömches (bas). EXE 0984-1974 conţine *Condacul Naşterii* în interpretarea Corului Filarmonicii „G. Enescu", dirijor, Mircea Basarab.
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: Soprană (Arhanghelul Gabriel), Alto (Fecioara Maria), Tenor (Evanghelistul), Bass (Irod); Cor mixt pe 4 voci; 3 fl., 2 ob., corn eng., 2 cl sib, cl. bass, 2 fg., contrafg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., toba, glocken, trg., ce., harfa, vioara I, Vioara II, Viola, V-cel, C-bass.
PRIMA AUDIŢIE: 21 dec. 1947 şi 5 ianuarie 1948. Solişti: Valentina Creţoiu, Nella Dimitriu, Aurel Alexandrescu, Nicolae Secăreanu, Corul „România" condus de N. Lungu. Orchestra Filarmonicii. Dirijor, Constantin Silvestri[2] (vezi Foto nr. 48).
ISTORIC:
S-a mai cântat în cadrul Festivalului Internaţional „G. Enescu", la 7 sept. 1967, sub bagheta lui Mircea Basarab cu soliştii: Emilia Petrescu, Marta Kessler, Valentin Teodorian, Helge Bömches. După anul 1989, *Oratoriul* a retrezit interesul interpreţilor. S-a reprezentat la Bucureşti, în 1991, dirijat de Cristian Mandeal, cu soliştii: Bianca Manoleanu, Olga Csorvasy, Florin Diaconescu, Dan Zancu; Dirijorul Horia Andreescu l-a abordat în 18 decembrie 1992 alături de soliştii: Sanda Şandru, Claudia Codreanu, Ionel Voineag, Pompeiu Hărăşteanu, Corul Radio condus de Aurel Grigoraş; În anul

[1] *Paul Constantinescu inedit,* articol apărut în ,,Tribuna", an XIII, nr. 15 (637), 10 aprilie 1965, publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 197-198.

[2] Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timişoara, p. 204.

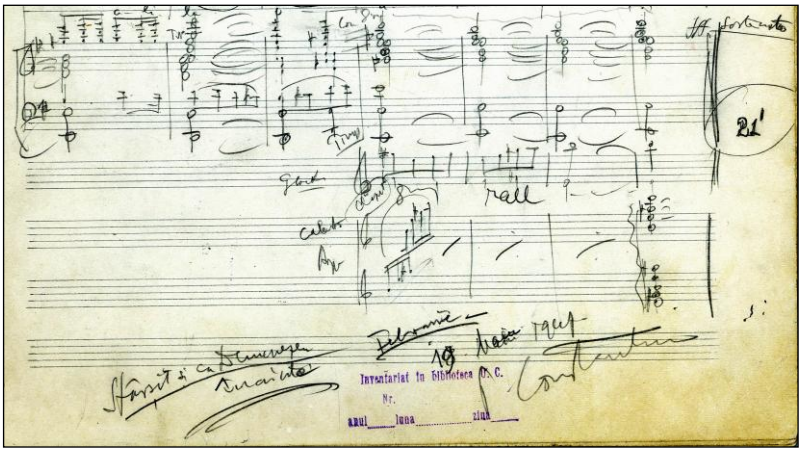
https://biblioteca-digitala.ro

2010, acealaşi dirijor îl interpreta cu Orchestra Filarmonicii din Bucureşti şi soliştii Irina Iordăchescu, Oana Andra, Ioan Orheian şi Iustinian Zetea. În 1994 a fost dirijat de Ludovic Bacs. La Iaşi, s-a cântat în 1993, sub bagheta lui Gheorghe Costin iar Dan Raţiu l-a reprezentat la Braşov, în acelaşi an; la 16, 17 februarie 2006, Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, sub bagheta lui Florentin Mihăiescu.

Oratoriul de Crăciun a fost interpretat şi peste hotare. În 12 decembrie 1970 a fost reprezentat în limba germană la Meissen în Johanneskirche sub conducerea muzicală a lui Erich Schmidt. Solişti: Gisela Burkhardt din Leipzig, Christa Müller din Dessau, Armin Ude din Dresda şi Peter Volker Springborn din Berlin. S-a mai reprezentat în aprilie 1973, la Dresda, în interpretarea *Capelei de Stat* din Dresda şi a *Kreuzchor*, sub bagheta lui Martin Flämig. La 2 Decembrie 1973, s-a cântat la München, interpretat de Corul „Paul Gerhardt" sub conducerea muzicală a lui Hartmut Gärtner. În anul 1981 a fost interpretat de corul *Collegium Musicum*, la *Biserica Înălţării* din Leuben (Dresda) sub conducerea muzicală a dirijorului Volkmar Werner. Soliştii au fost: Gisele Burkhardt (soprana), Elisabeth Wilke (alto), Gerhard Wappler (tenor) şi Horand Friedrich (bas).

OBSERVAŢII:

Foto nr. 45



https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 46

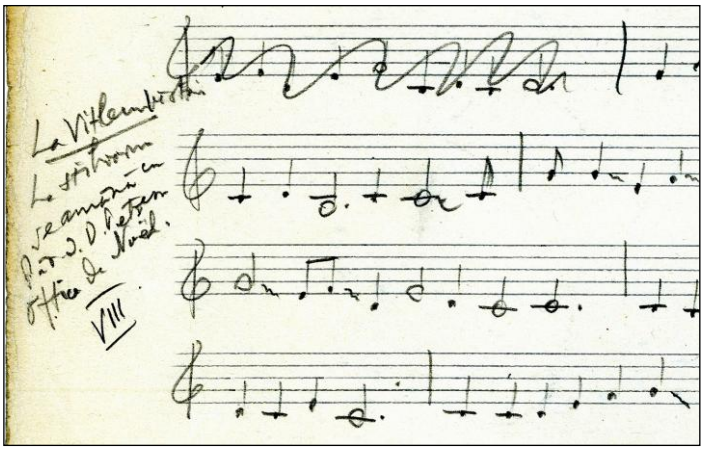
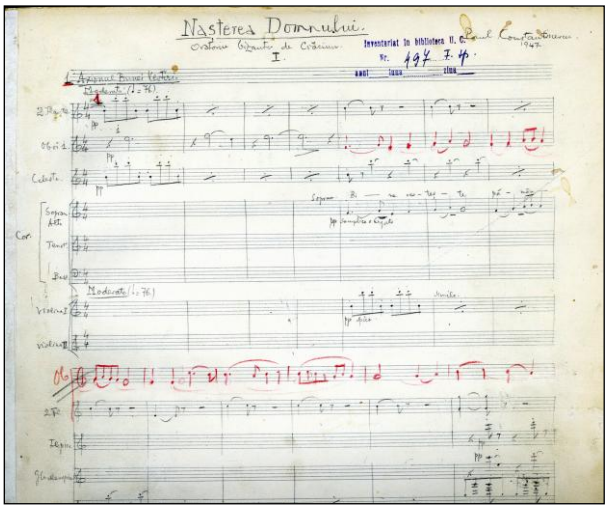


Foto nr. 47



https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 48

DUMINICĂ 21 DECEMBRIE 1947, orele 11 a. m.

SALA ATENEULUI

PRIMA AUDIŢIE

a oratoriului bizantin de Crăciun

NAŞTEREA DOMNULUI

de PAUL CONSTANTINESCU

Persoanele

Arhanghelul Gavriil (sopran)	*Valentina Creţoiu Tassian*
Fecioara Maria (alt)	*Nella Dumitriu*
Evanghelistul (tenor)	*Aurel Alexandrescu*
Irod, împăratul (bas)	*Nicolae Secăreanu*

Societatea Corală „ROMANIA"

de sub conducerea d-lui Prof.

NIC. LUNGU

Conducerea muzicală:

CONSTANTIN SILVESTRI

Cu aprobarea specială a Sfintei Patriarhii, acest oratoriu va fi repetat în seara de Luni 5 Ianuarie (Ajun de Bobotează)

61.

TITLUL LUCRĂRII: ***Triptic (poem folcloristic pentru Orchestră) Moartea. Copilăria. Nunta. Cuprinde secţiunile: Bocet, Cântec de leagăn, Joc de copii, Pe Muntele Găina, Cântec, Joc.***

DURATA APROXIMATIVĂ: 16 minute
ANUL TERMINĂRII: 1947?[1]

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 6.

https://biblioteca-digitala.ro

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radio
COTA: 9405
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 6; M.P.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: fl. picc., 2 fl., 2 ob., corn eng., 2 cl. Sib, 2 fg., ctrfg., 4 corni, 3 trp., 3 trb., tuba., timp., bat., cel., glksp., xil., fierăstrău, arpa., coarde.
PRIMA AUDIŢIE: 21 VIII. 1954, Filarmonica din Bucureşti, dirijor: Sergiu Comissiona[1]
ISTORIC:
OBSERVAŢII: în Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 6, Paul Constantinescu notează: ***Triptic (prelucrare din muzica mea de filme),*** *formă redusă, la C.C.S.; Orch mare la Radio, Imp. Radio (Comissiona), C. Litvin. Comandă C.C.S.*[2]

62.

TITLUL LUCRĂRII: ***Pe Dunăre în jos (poem folcloristic pentru orchestră cor bărbătesc şi voce solo)*** Secţiuni: *Dunăre, apă vioară; Trezirea; Dimineaţă de vară, Răsărit; La lucru, Bătrânul pescar.*

DURATA APROXIMATIVĂ: 15 minute
ANUL TERMINĂRII: 1947 ?[3]
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: Biblioteca Radiodifuziunii Române
COTA: 6217

[1] Informaţie preluată din Fişele pe lucrări existente la Biblioteca Filarmonicii „G. Enescu" din Bucureşti. Nu ştim dacă aceasta a fost prima audiţie.
[2] Cf. Caietului Manuscris de la UCMR, Fond Breazul, Cota 713, *Comanda CGM.*
[3] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 7.

https://biblioteca-digitala.ro

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 7; V.T.; S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ: la Radio, cu orchestra Mare, Dirijor, Carol Litvin, Solist: M. Ciobănescu[1]
DISTINCŢII: Premiul de Stat 1950-51[2]
FORMAŢIA: fl picc., 2 fl., 2 cl. Sib, 2 fg., 4 corni, 3 trp., timp., bat., glksp., arpa, coarde, cor bărbătesc sau solist şi cor bărbătesc
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII: în Caietul manuscris ***Lucrări muzicale****,* p. 20, poziţia 6, Paul Constantinescu notează: *Pe Dunăre în jos (Pescăriţa) (din filme), cca 15', 1947?, orch. redusă, soli şi cor bărbătesc la CCS. Cu orch mare la Radio (Cosma cu orch. Cinemat). Comandă Studio „Sahia". Premiul de Stat 1950-51.*

63.

TITLUL LUCRĂRII: ***Concert pentru cvartet de coarde*** refăcut sub titlul de ***Concert pentru orchestră de coarde***

DURATA APROXIMATIVĂ: 20 minute
ANUL TERMINĂRII: 1948. Refăcut: 1955
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA:
F. Sp. 524
F. Sp. 516
DESCRIERE:

F. Sp. 524: manuscris în creion, scris neglijent, datat 4 octombrie 1948;

F. Sp. 516, cu titlul *Concert pentru orchestră de coarde,* datat 4 octombrie 1948. Conţinutul muzical nu diferă.

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 7.
[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 7.

https://biblioteca-digitala.ro

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 6; Paul Constantinescu[1]; V.T[2].; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: ESPLA 1956
ÎNREGISTRATĂ: ECD 70. Orchestra Bucureşti. Dirijor: M. Cristescu (1959); ECE 01805-1980; Orchestra Simfonică a Filarmonicii „G. Dima" din Braşov, Dirijor: Ilarion Ionescu-Galaţi; ECE 03179-1983, Orchestra de cameră Olandeză din Amsterdam, dirijor, Horia Andreescu; Solişti: Olga Martinova (vioară) şi Herre Jan Stegenga (violoncel). Înregistrare digitală din concert în sala *Concertgebouw*, 19 august 1983.
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: Vioara I, Vioara a II-a, Viola, V-cell, c-bass
PRIMA AUDIŢIE: 1948, Cvartetul Theodorescu[3]
Versiunea orchestrală: 16 februarie 1956, Orchestra Radio. Dirijor: Const. Silvestri[4]. În program: Anatol Vieru: *Concert în Re major pentru orchestră,* Mihail Jora: *Balada pentru bariton şi orchestră,* George Enescu, *Suita nr. 3 pentru orchestră, „Sătească".*
ISTORIC: Orchestra Filarmonicii din Bucureşti având ca dirijor pe Mircea Basarab a interpretat lucrarea după cum urmează: 30 noiembrie/1 decembrie 1957 (alături de *Simfonia în re minor* de C. Franck şi *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 3* de Beethoven);4 ianuarie 1958, la Chişinău; 9 ianuarie 1958, la Kiev; 16 ianuarie 1958, la Moscova, 24 ianuarie 1958, la Leningrad; 21 septembrie 1958, la Bucureşti, în cadrul Festivalului „G. Enescu"; 20/21 iunie 1959 (alături de *Simfonia spaniolă* de E. Lalo şi *Simfonia a IV-a* de P.I. Ceaikovski); 5/6

[1] *Paul Constantinescu inedit,* articol apărut în ,,Tribuna", an XIII, nr. 15 (637), 10 aprilie 1965, publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 197-198.
[2] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 339, 492, 493 indică eronat anul terminării lucrării: 1947.
[3] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 6, rubrica *Prima execuţie.*
[4] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, p. 688.

https://biblioteca-digitala.ro

noiembrie 1960 (alături de *Concertul pentru vioară şi orchestră* de D. Kabalevski şi *Simfonia a V-a* de Şostakovici), 23/24 decembrie 1961 (alături de *Simfonia nr. 94* de J. Haydn, *Concert pentru pian* de W. A. Mozart şi Suita *Pasărea de foc* de I. Stravinski); 6/7 aprilie 1966 (alături de *Concertul în Re pentru vioară şi orchestră* de J. Brahms, interpretat de David Oistrah şi *Variaţiuni, Ciaccona şi Final* de Norman de lo Joio); 4 decembrie 1970. Dirijorul Mircea Cristescu l-a dirijat la pupitrul Filarmonicii din Bucureşti la datele: 23/24 decembrie 1961, 5 mai 1964 - Arad, 10 mai 1964 - Oradea, 11 mai 1964 - Cluj, 12 mai 1964 - Tg. Mureş, 13 mai 1964 - Câmpia Turzii, 24 noiembrie 1968, 29 octombrie 1970 - Budapesta, 4 noiembrie 1970 - Colmar, 12 noiembrie 1970 - Lyon, 20 noiembrie 1970 - Dijon, 21 noiembrie 1970- Dunquerque, 20/21 mai 1977, 5 iunie 1977 şi 6/7 martie 1986.

Lucrarea a mai fost abordată şi de alţi dirijori aflaţi la pupitrul Filarmonicii din Bucureşti: Mihai Brediceanu (21/22 decembrie 1963), Erich Bergel (17/18 octombrie 1959), Carl Melles (5/6 decembrie 1975), Horia Andreescu (8/9 noiembrie 1984, Cristian Mandeal (5/6 martie 1987), Ilarion Ionescu Galaţi (13, 14, 15 iunie 1991), Dorel Paşcu (23/24 ianuarie 1997)[1].

Orchestra Naţională Radio a interpretat lucrarea după cum urmează: 22 mai 1958, sub bagheta lui Sergiu Comissiona; 14 iunie 1962, sub bagheta lui Radu Zvorişteanu; 29 noiembrie 1962, sub bagheta lui Mircea Cristescu; 6 martie 1969, sub bagheta lui Henry Selbing; 1 martie 1980, sub bagheta Mariei Nistor; 23 octombrie 1986, sub bagheta lui Paul Popescu[2]; 19/20 noiembrie 1960 Filarmonica din Cluj, dirijor, Mircea Popa.

În străinătate: 7 martie 1958, Sala Şcolii Normale din Paris, Orchestra de Cameră a Radioteleviziunii din Paris; 27 martie 1958, BBC Northern Orchestra condusă de Lawrence Leonard; 3 ianuarie 1960, Norddeutscher Rundfunk. 27 martie 1960, SUA, Connecticut, Sala Ateneu din Harford, Orchestra de

[1] Datele au fost luate din fişa lucrării aflată în Biblioteca Filarmonicii „George Enescu" Bucureşti.

[2] Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

cameră dirijată de Fritz Mahler. 18 noiembrie 1960, Bruxelles, Orchestra de Cameră a televiziunii belgiene, sub bagheta lui Edgar Donneux. 10 noiembrie 1962, Sala Pleyel, dirijor, Jean Paul Kreder. 10 februarie 1963, lucrarea se transmite pe postul de televiziune „Continental" de la Rio de Janeiro, în emisiunea *Marele Concert continental*, în interpretarea Orchestrei Ministerului Culturii, dirijată de Mario Tavares. În 1962 a fost interpretată la Conservatorul din Montevideo - Uruguay. La Capetown, la Radio Jerusalem şi în Polonia[1].
OBSERVAŢII: *achiziţionat de Minister*[2]*; Achiz. Comitet pentru Artă*[3].

64.

TITLUL LUCRĂRII: ***Rapsodia a II-a***

DURATA APROXIMATIVĂ: 11 minute
ANUL TERMINĂRII: 31 XII 1949
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 525
F. Sp. 480 şi 29 M (identice)

DESCRIERE:
F. Sp. 525: manuscris oarecum neîngrijit, pentru pian, ceea ce ne îndreptăţeşte să credem că este schiţa de dinainte de orchestrare, 23 de pagini, datat la sfârşit şi semnat: *19 XII 949.* Conţine notate literar toate izvoarele folosite: *De la Arhiva de folclor (Maria Tănase - Când am plecat la armată)* - pagina 1; *Cântec de miliţie (Foaie verde trei scaieţi din jud. Buzău* -pagina 2; *D. Vulpian – Jocuri de brâu (nr. 17, Brâu de peste Olt, apoi nr. 4)* - pagina 4; *Hora din Cartal 55. Brâul* - pagina 8; *auzită la I. V. Soricu. Di, di, di, murgule di. De la Pantalică din Câmpulung* - pagina 9; *D. Vulpian - Jocuri de brâu, 33* -pagina

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 340.
[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 6, rubrica *Achiziţii.*
[3] Cf. Caietul manuscris, UCMR, Fond Breazul, Cota 713.

https://biblioteca-digitala.ro

11; *Fira. Nuntă în Vâlcea (Iertăciunile)* - pagina 14; *Hora din Cartal Slănicul nr. 42* - pagina 16; *Vulpian. Jocuri de brâu nr. 118 şi 55 Slănicul* - pagina 17; *auzită la Radio* - pagina 18; *Vulpian nr. 159 Opaca* - pagina 21.
F. Sp. 480 manuscris îngrijit, în creion, 58 de pagini, semnat şi datat la sfârşit: *31 XII 1949.* Conţine notate literar, sub formă de note de subsol, cu asterisc, izvoarele folosite.
29 M manuscris identic cu F. Sp. 480.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 6; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ: Radio, Dirijor: Carol Litvin[1], ECE 0818-1973, Orchestra Simfonică a Filarmonicii „Moldova" Iaşi, dirijor Ion Baciu
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: 3 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fgt., 4 corni, 3 trp., 3 trb., perc., pian, coarde.
PRIMA AUDIŢIE: Sala „Patria" Bucureşti, 15 octombrie 1950, Filarmonica Bucureşti. Dirijor: G. Georgescu[2].
ISTORIC: 17/18 noiembrie 1951, Dirijor Dinu Niculescu (Vezi Foto nr. 49); 11/12 octombrie 1952, Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, Dirijor Theodor Rogalski; 13/14 iunie 1953, Orchestra Filarmonicii Bucureşti, Dirijor: Edgar Cosma; 6/7 aprilie 1957, Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, dirijor Dinu Niculescu; 12 noiembrie 1959, Orchestra Radio, Dirijor Emanoil Elenescu; 22/23 Iunie 1963, Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, Dirijor Mircea Basarab; 20 octombrie 1988, Orchestra Radio, Dirijor Petre Sbârcea[3].
OBSERVAŢII: comandă Uniunea Compozitorilor[4].

---

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 5, rubrica *Înregistrare.*
[2] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 319.
[3] Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Bucureşti 1999 şi Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timişoara.
[4] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 6, rubrica *Achiziţii.*

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 49

ATENEUL R. P. R.

DUMINICĂ 18 NOEMBRIE 1951

orele 11 a. m. foarte precis

CONCERT SIMFONIC

Dirijor: DINU NICULESCU

(Orașul Stalin)

PROGRAM

PAUL CONSTANTINESCU: Rapsodia Română

CHOPIN: Concertul p. pian și orchestră în „Mi minor"

Solist: George Halmoș

BRAHMS: Simfonia a doua, în „Re major"

Sâmbătă 17 Noembrie, orele 17

CONCERT EDUCATIV

CU ACELAȘ PROGRAM

BILETELE LA AGENȚIA DE STAT „AGES"

CENTRUL POLIGRAFIC Nr. ? — BUCUREȘTI, Str. Domnița Anastasia, ?

https://biblioteca-digitala.ro

Muzicieni români în texte şi documente (XXVII)

Fondul Viorel Cosma

Dacă în literatura românească, testamentele scriitorilor sunt extrem de numeroase, în schimb în muzică asemenea documente postume sunt extrem de puţine. Au rămas notorii, testamentele lui George Enescu (în 11 iulie 1946, ***Ultimele dorinţe,*** *la Tescani; în 1 iunie 1952, la Paris; în 1950, tot la Paris, un testament necunoscut, comunicat de compozitorul Marcel Mihalovici ca "executor testamentar") care au născut controverse, în urma anulării lor, de către George Enescu. "Care este ultimul – se întreba Ilie Kogălniceanu în cartea "****Destăinuiri despre George Enescu****" - care anula total sau parţial, pe cel precedent?" Romeo Drăghici, Maria Enescu şi Marcel Mihalovici posedau câte un exemplar autograf. "Singurul testament în vigoare, care a produs efectele – concluziona Ilie Kogălniceanu – este cel din 1952."*

Iată de ce prezenţa ***Testamentului*** *compozitorului, dirijorului, criticului muzical, violonistului şi profesorului Constantin C. Nottara (1890-1951), fiul decanului Teatrului Naţional din Bucureşti, reprezintă un document singular, în ciuda conciziei sale. El mi-a fost încredinţat de soţia muzicianului (Ana Nottara) în perioada anilor 1952 – 1954, când se lupta cu Primăria Capitalei, spre a aproba transformarea vilei din Bulevardul Dacia într-o "****casă memorială Constantin I. Nottara şi C.C. Nottara****". Am făcut o copie de pe original şi astăzi o prezint pentru cercetătorii şi istoricii artei noastre, în speranţa că vor fi semnalate şi alte izvoare similare.*

A rămas proverbială în Conservatorul din Bucureşti, unitatea colegială dintre Constanţa Erbiceanu şi clasa ei de

https://biblioteca-digitala.ro

pian pe care a păstorit-o cu o energie şi un devotament profesional exemplar. Când s-a încercat, brutala excludere de la catedră a elevei sale Lydia Degen-Cristian (1912-1971), maestra Erbiceanu a adresat o scrisoare de protestvehement, rectorului Victor Giuleanu, atrăgându-i atenţia că înlăturarea prematură "ar fi o greşeală de neiertat". Textul documentului vorbeşte de la sine şi ne scuteşte de orice alt comentariu.

Proiectul aniversar de sărbătorire a celor 75 de ani de viaţă ai maestrului Dimitrie Cuclin (1885 -1978), conceput de marele creator în stilul său grandios pe patru ani (1958 - 1961), rămâne un document de autoevaluare profesională extrem de sugestiv, pentru viitorii săi exegeţi. Cele mai importante simfonii şi opere pe care le dorea să fie prezentate publicului românesc, angajând cele patru scene lirice din Bucureşti, Iaşi, Cluj şi Timişoara, dar şi orchestrele simfonice ale Filarmonicii şi Radiodifuziunii Române, constituia un gest de recunoştinţă naţională a forurilor oficiale, în frunte cu Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, instituţie din care făcea parte de la fondare (1920), onoare la care se simţea îndreptăţit, pe deplin, la o vârstă înaintată. Deşi proiectul i-a fost solicitat – se pare – de către forurile de Stat şi Partid cele mai înalte ale epocii, totuşi nimic nu s-a materializat, fiindcă monumentalitatea lucrărilor lui Dimitrie Cuclin reprezintă şi astăzi o problemă materială şi de forţe artistice, greu de coagulat.

Viorel Cosma

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Constanţa Ebiceanu — Limba română
Destinatar: Prof. Univ. Dr. Victor Giuleanu, Rectorul Conservatorului de Muzică București — Scrisoare
Manuscris autograf
Locul şi data: București, [dată lipsă]

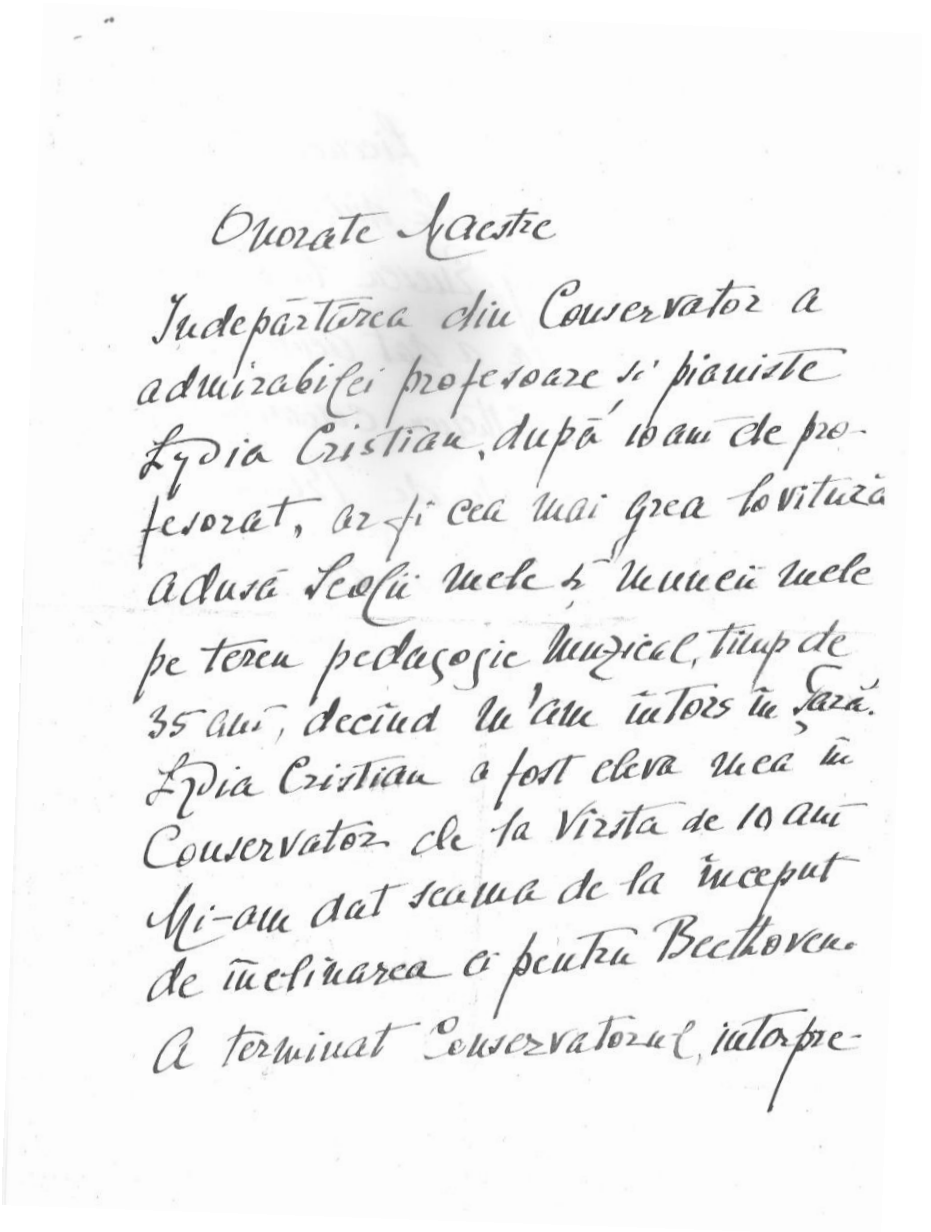
Colecţia Viorel Cosma

Onorate Maestre,

Îndepărtarea din Conservator a admirabilei profesoare şi pianiste Lydia Cristian, după 10 ani de profesorat, ar fi cea mai grea lovitură adusă Şcolii mele si muncii mele pe teren pedagogic muzical, timp de 35 ani, decînd m'am întors în ţară. Lydia Cristian a fost eleva mea în Conservator de la vîrsta de 10 ani. Mi-am dat seama de la început de înclinarea ei pentru Beethoven. A terminat Conservatorul interpreînd Concertul 4 de Beethoven. Ea deţine titlul de Licence de Concert de la Ecole Normale din Paris. Invitată de G. Enescu la o conlucrare la Atheneu, ea a dat acum 3 ani un Recital la Atheneu, consacrat ultimelor Sonate de Beethoven. În scurt, părerea mea: nu există azi în lume *o femee* care să înţeleagă, deci să interpreteze pe Beethoven ca dînsa. Concertele din Polonia, Bulgaria şi China adeveresc părerea mea. A lipsi pe viitor tinerețul din Conservator de ştiinţa ei ar fi o greşală de neiertat.

Constanţa Erbiceanu

https://biblioteca-digitala.ro



Onorate Maestre

Îndepărtarea din Conservator a admirabilei profesoare și pianiste Lydia Cristian, după 40 ani de profesorat, ar fi cea mai grea lovitură adusă școlii mele și muncii mele pe terenul pedagogic muzical, timp de 35 ani, decât m'aș afla în țară. Lydia Cristian a fost eleva mea în Conservator de la Vizita de 10 ani Mi-am dat seama de la început de înclinarea ei pentru Beethoven.

A terminat Conservatorul, interpre-

https://biblioteca-digitala.ro

fiind Concertul 4 de Beethoven.
Ea deține titlul de Licence de Concert
de la Ecole Normale din Paris
(urmată de G. Enescu la o conferință
la Athenee, ca a dat acum 3 ani un
Recital la Athenee, consacrat celei-
lalte sonate de Beethoven.
În scurt, părerea mea: nu există
azi în lume o femeie care să
înțeleagă, deci să interpreteze
pe Beethoven ca dînsa.
Concertele din Polonia, Bulgaria
și China adeverește părerea mea.
A-ți spus pe viitor lucrările din
Conservator de știut la cerfi o
greșală de neiertat.
Constanța Erbiceanu

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Constantin C. Nottara — Limba română
Destinatar: — Scrisoare
Locul şi data: Bucureşti, 18 Iulie 1934 — Manuscris autograf

Colecţia Viorel Cosma

Testament

Eu, Constantin C. Nottara - cu întreaga conştiinţă şi cu liberă voinţa, gândind la şubrezenia vieţii omeneşti şi dorind să hotărasc ce să se facă cu averea mea - institui pe scumpa mea soţie Anna C. Nottara legatară cu titlul universal şi cu sezină asupra întregii averi ce se va găsi la încetarea mea din viaţă.

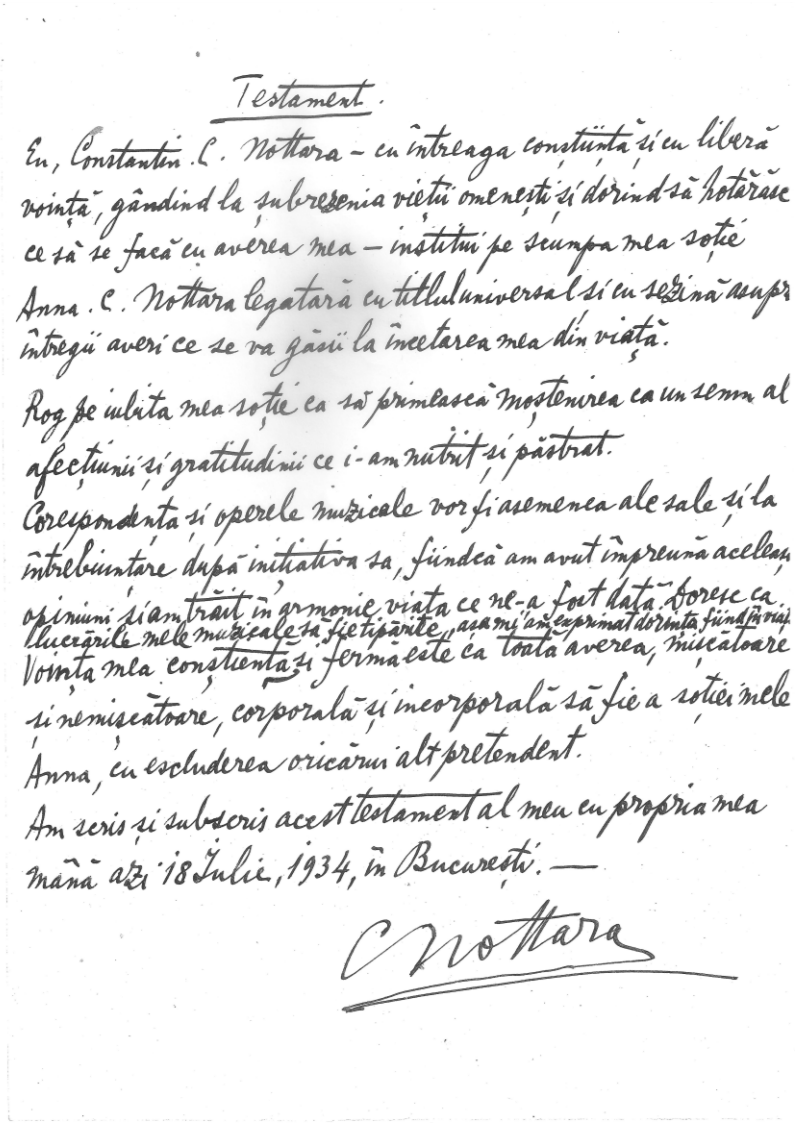
Rog pe iubita mea soţie ca să primească moştenirea ca un semn al afecţiunii şi gratitudinii ce i-am nutrit şi păstrat.

Corespondenţa şi operele muzicale vor fi asemenea ale sale şi la întrebuinţare după iniţiativa sa, fiindcă am avut împreună aceleaşi opiniuni şi am trăit în armonie viaţa ce ne-a fost dată. Doresc ca lucrările mele muzicale să fie tipărite, aşa mi'am exprimat dorinţa fiind în viaţa. Voinţa mea coştienta şi fermă este ca toată averea, mişcătoare şi nemişcătoare, corporală şi incorporală să fie a soţiei mele Anna, cu escluderea oricărui pretendent.

Am scris şi subscris acest testment al meu cu propria mea mână azi 18 Iulie, 1934, în Bucureşti.

C. Nottara

https://biblioteca-digitala.ro



Testament.

Eu, Constantin C. Nottara – cu întreaga conștiință și cu liberă voință, gândind la șubrezenia vieții omenești și dorind să hotărăsc ce să se facă cu averea mea – instituesc pe scumpa mea soție Anna C. Nottara legatară cu titlul universal și cu sezină asupra întregii averi ce se va găsi la încetarea mea din viață.

Rog pe iubita mea soție ca să primească moștenirea ca un semn al afecțiunii și gratitudinii ce i-am nutrit și păstrat.

Corespondența și operele muzicale vor fi asemenea ale sale și la întrebuințare după inițiativa sa, fiindcă am avut împreună aceleași opiniuni și am trăit în armonie viața ce ne-a fost dată. Doresc ca lucrările mele muzicale să fie tipărite, așa mi-am exprimat dorința fiind în viață.

Voința mea conștientă și fermă este ca toată averea, mișcătoare și nemișcătoare, corporală și incorporală să fie a soției mele Anna, cu excluderea oricărui alt pretendent.

Am scris și subscris acest testament al meu cu propria mea mână azi 18 Iulie, 1934, în București. —

C. Nottara

https://biblioteca-digitala.ro

Proiect aniversar (1960)
75 de ani de D. Cuclin

Proiect
de prezintare a operei muzicale
a Compozitorului Dimitrie Cuclin
pe anii 1958, 1959, 1960 și 1961

Muzică dramatică de scenă

Sezonul 1959 – 1960 s-ar deschide:
la București, cu opera “Meleagridele”
la Iași, cu opera “Traian și Dochia”
la Cluj, cu opera “Agamemnon”
la Timișoara, cu opera “Belerofon”

Muzică simfonică (ciclul unitar al celor 14 simfonii)
La Filarmonica de Stat “”George Enescu”:
pe anul 1958:
Octombrie, Simfonia I,
pe anul 1959:
în Ianuarie, Sinfonia IV
în Aprilie, Simfonia VII
în Octombrie, Simfonia XI
pe anul 1960:
în Ianuarie, Simfonia V, partea I
în Aprilie, Simfonai V, partea II
în Octombrie, Simfonia V, partea III
pe anul 1961:
în Ianuarie, Simfonia, partea IV
în Aprilie, Simfonia V, integral

La concertele Radiodifuziunii:
pe anul 1958:
Noembrie, Simfonia II
pe anul 1959:

https://biblioteca-digitala.ro

în Februarie, Simfonia VI
în Mai, Simfonia VIII
în Noembrie, Simnfonia XIII
pe anul 1960:
în Februarie, Simfonia XII, partea I
în Mai, Simfonia XII, partea II
în Noembrie, Simfonia XII, partea III
pe anul 1961:
în Februarie , Simfonia XII, partea IV
în Mai, Simfonia XII, integral

La orchestra cinematografiei:
pe anul 1958:
în Decembrie, Simfonia III, părțile I și II
pe anul 1959:
în Martie, Simfonia III, părțile III și IV
în Iunie, Simfonia IX
în Decembrie, Simfonia XIV
pe anul 1960:
în Martie, Simfonia X, partea I
în Iunie, Simfonia X, partea II
în Decembrie, Simfonia X, partea III
pe anul 1961:
în Martie, Simfonia X, partea IV
în Iunie, Simfonia X, integral[*1]

Un proiect special va fi întocmit pentru prezintarea muzicii de cameră (suite, sonate, triouri, cvartete, coruri, liduri) a comnpozitorului Dimitrie Cuclin de către Uniunea Compozitorilor din R.P.R în seziunea 1959-1960.

Acest proiect ar fi destinat sărbătoririi aniversării de 75 de ani de viață (1885-1960) și a aniversării de 53 de ani de

[1]* Un proiect special se va întocmi pentur prezintarea unor anumite simfonii la Filarmonicele din Iași, Botoșani, Cluj, Orașul Stalin, Sibiu, Arad, Timișoara

https://biblioteca-digitala.ro

activitatre componistică (1907-1960) a compozitorului Dimitrie Cuclin. Pentru asigurarea realizării lui ar fi să constitue următoarele comitete:

Comitet suprem:
Primul Secretar al P.M.R.
Președintele Prezidiului Adunării Naționale
Președintele Consiliului de Miniștri
Ministrul Învățământului și Culturii

Comitet de onoare:
Tov. Pavel Țugui
Mihai Ralea
Ion Pas

Comitet activ:
Directorul muzicii din Ministerul Învățământului și Culturii
Primul Secretar al U.C. din R.P.R.
Directorul General al Teatrului de Operă și Balet
Directorul General al Filarmonicei de Stat "George Enescu"
Directorul general al orchestrei cinematografiei

Directori generali ai *Filarmonicilor*și *Operelor* din Iași, Botoșani, Cluj, Orașul Stalin, Sibiu, Arad și Timișoara.

Este de la sine înțeles că acest proiect poate fi realizat de fiecare membru din Comitetul activ, în parte, sub privegherea Direcția Muzicii din Minister și a autorului.

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Cea de a XXXIX-a ediţie a Festivalului „Timişoara Muzicalã”

Damian Vulpe

Instituit încã din 1969 de cele douã instituţii de profil Filarmonica şi Opera pentru a prezenta capacitatea interpretativã a ansamblurilor şi pentru a atrage vârfuri solistice dar şi formaţii de elitã din ţarã şi din străinătate, Festivalul emblematic pentru oraşul de pe Bega a devenit treptat o tribunã anualã a muzicii de înaltã ţinutã. Chiar dacã pe parcurs s-au alãturat şi Liceul sau Facultatea cu cei ce reprezintã speranţa, viitorul sau dacã Opera şi-a fãcut singuraticã evoluţia, Festivalul „Timişoara muzicalã” nu poate decât sã aducã o adiere primãvãraticã în ţinuta interpretãrilor, varietate repertorialã şi atractivitate. Ediţia din anul acesta - cea de a 39-a, a venit parcã cu surprindere încã de la începutul lunii aprilie dar şi cu promisiunea extinderii pânã dincolo de mijlocul lunii mai.

Concertul inaugural i-a revenit dirijorului Gheorghe Costin, legat de colectivul orchestral de mai mulţi ani, fructuoşi în reuşite interpretative şi abordãri repertoriale. El parcã şi-a acordat evoluţia la exuberanţa strãlucirii scriiturii orchestrale din *Suita din opera „Cavalerul rozelor” de Richard Strauss.* Toatã concentrarea şi dãruirea s-a resfrânt asupra acestui opus la care orchestra i-a rãspuns cu aceeaşi monedã, lãsându-se condusã prin toate meandrele lucrãrii şi captând mai mult decât interesul ci şi aprecierea publicului. *Uvertura la opera „Maeştrii cântãreţi din Nürnberg” de Richard Wagner,* a pregãtit parcã succesul interpretativ dat Suitei lui Richard Strauss şi a fost

https://biblioteca-digitala.ro

deosebit de potrivitã pentru un asemenea concert inaugural. Muzica lui *Beethoven* cu care de altfel a început concertul, cu un vãdit caracter cameral, a netezit parcã terenul pentru desfăşurările muzicale impozante de după pauză. Cei trei solişti ai *Triplului concert pentru vioarã, violoncel şi pian* au impus char acest caracter cameral prin sonoritãţile şi factura interpretativã abordatã. Am reascultat două instrumentiste pornite de la şcoala interpretativã timişoreanã - pe Corina Belcea afirmatã în Anglia chiar cu un cvartet pe care îl conduce şi pe Atena Carte care este activã în Elveţia, alături de violoncelistul Antonie Lederlin din aceeaşi ţarã, un trio destul de bine sudat şi cu perspective frumoase.

Şirul manifestãrilor a pornit apoi cu aportul tinerilor, încã elevi, printr-un program variat de piese instrumentale, prezentându-ne o reuşitã audiţie şcolarã. Cu o treaptã mai sus, în primul rând de vârstã, a venit apoi rândul Ansamblului PERCUTISSIMO, cunoscut deja publicului, cu un recital *Pianissimo Summer Dream* care ne-a transpus total în muzica contemporanã în care nu au lipsit nici lucrãrile autohtone datorate lui *Valentin Timaru şi Ion Bogdan Ştefãnescu*. A urmat şi concertul simfonic sãptãmânal, respectat şi în cadrul festivalului cu lucrãri reprezentative semnate *Verdi, Schumann* şi *Brahms,* tot cu protagonişti locali cunoscuţi, ca pianistul Dragoş Mihãilescu, poate mai reţinut de data aceasta şi cu Radu Popa la pupitru mai puţin convingãtor.

Muzicianul elveţian de origine românã Nicolae Moldoveanu, a dominat apoi evenimentele festivalului din sãptãmâna de dinaintea sãrbãtorilor Pascale. De data aceasta l-am cunoscut şi sub postura de organist, oferindu-ne un recital în Biserica Millenium. Programul propus a înclinat spre muzica francezã începând cu *Suite du Premier Ton* a compozitorului parizian *Luis Nicolas Clerambeault* din perioada Barocului, apoi cunoscutul *Coral în la minor de Cesar Franck* şi o lucrare mai aproape de zilele noastre - *Trei dansuri* de Jehan Alain, creator şi instrumentist afirmat incã înaintea celei de a doua flagraţie mondialã. Poate unele elemente figurative sau unele ritmuri au fost puţin alambicate prin prisma personalã sau nu a reuşit întrutotul evidenţierea caracterului impunãtor ca în Coral dar

https://biblioteca-digitala.ro

varietatea timbralã şi armonicã din cele 3 dansuri au fost reliefate cu prisosinţã.

În concertul simfonic, Nicolae Manoleanu, acum în postura sa obişnuitã de şef de orchestrã a propus pentru prima parte tot muzicã francezã. Începutul l-a fãcut cu *Suite Pastorale de Emanuel Chabrier,* cunoscut mai ales cu lucrãri pentru scena liricã, de aici şi caracterul mai accesibil al muzicii sale pe care dirijorul l-a transmis cu savoare. *Concertul în Sol major pentru pian şi orchestrã de Maurice Ravel,* a prilejuit adevãrata etalare a capacitãţii dirijorale a oaspetelui şi pãtrunderea în adâncul semnificaţiilor compoziţiei. Ca solistã, japoneza Naoco Anzai şi de data aceasta a fãcut o impresie foarte bunã prin reliefarea spiritului lucrãrii şi a tehnicii sale pianistice aproape impecabile. *W.A.Mozart* cu *Marea Misã în do minor* a constituit partea a doua a concertului care pe lângã orchestrã a solicitat participarea consistentã a Corului Filarmonicii pregãtit cu aplomb de Iosif Todea şi cvartetulio vocal mai puţin convingãtor alcãtuit din Nicoleta Colceiar (nu în cea mai bunã formã), Mihaela Işpan (din capitalã), Remus Alãzãroae şi Lucian Oniţã. Dirijorul si-a dovedit şi în aceastã lucrare deosebita sa capacitate de îndrumare şi mânuire a întregului angrenaj.

Ultimele trei concerte ale lunii aprilie din cadrul Festivalului „Timişoara muzicalã” au adus fiecare o tentã aparte fie cã e vorba de Recitalul de pian, Simfonicul sãptãmânal sau Concertul cameral dar toate au avut un lucru comun - tinereţea lãuntricã şi vãdita dorinţã a artiştilor de a se dãrui interpretãrii.

Soţii Adriana şi Sorin Dogariu apreciaţi pianişti au evoluat de data aceasta promovând creaţia autohtonã în speţã cea a unor creatori din partea noastrã de ţarã, scrisã pentru unul sau douã instrumente. A fost un lucru excepţional ţinând cont cã aproape toate lucrãrile au fost în primã audiţie şi de facturã contemporanã iar prezentarea lor, de ţinutã interpretativã aleasã. Au fost prezentate lucrãri semnate de *Teodor Caciora* (4 *Miniaturi* şi 3 *Invenţiuni*) potrivite celor care merg pe drumul studiului pianului, de lugojanul *Karl Wanek* plecat mai de mult în Germania unde şi-a publicat încã din 1888 la Edit. Schott's Söhne *Noctturni e Capricci* şi cunoscuta, mereu impresionanta *Suitã a II-a* de *Remus Georgescu* din anii '60.

https://biblioteca-digitala.ro

Horia Şurianu prin viu colorata sa *SonaTanoS* parcã ne-a îndreptat spre grupul celor mai tineri creatori, care a debutat cu *Alin Vãcean* şi al sãu straussian *Crepuscul*. Acelaşi compozitor ne-a oferit şi o lucrare *Nimesis* de o facturã armonicã atrãgãtoare. Din şirul lucrãrilor destinate pentru douã piane, *Gabriel Almasi* a fost prezent cu un *Tango* cu o osaturã ritmicã pregnantã iar *Gabriel Mãlãncioiu* cu al sãu *Für Terpsichore* - poate cea mai reuşitã lucrare, care au condus spre opusul renumitului creator de talie europeanã *Gyorgy Kurtag* originar din oraşul de pe malurile Timişului intitulatã *Jocuri*, o succesiune de piese scurte de maximã concentraţie tipice compozitorului. A fost un concert ce ar merita audiat în mai toate oraşele ţãrii şi desigur imprimat pentru a rãmâne o dovadã a ce se compune şi se cântã în vestul bãnãţean.

Alţi doi protagonişti din generaţia mai tânãrã au evoluat în concertul simfonic sãptãmânal – pianistul Ştefan Doniga cunoscut şi prin activitãţile sale manageriale şi dirijorul Tiberiu Soare impus deja în fruntea unor orchestre ale Operei şi ale Radiodifuziunii, ambii formaţi în Universitatea bucureşteanã, Programul lor, pe lângã cunoscuta *Simfonie a II-a de Brahms* a cuprins un opus concertant datorat unui compozitor originar din Ucraina: *Serghei Eduardovich Bortkiewicz*. „Per aspera ad astra" sunt cuvintele de care se leagã programul concertului alcãtuit din 5 secţiuni unite între ele, bazat pe influenţe ale unui Ceaikovski sau Rahmaninov şi a spiritului melodic al folclorului rusesc scos în relief in interpretarea oferitã. A urmat apoi un opus orchestral cunoscut din creaţia lui *Johannes Brahms* - luminoasa *Simfonie a II-a în Re major* sub degajata şi echilibrata conducere a dirijorului Tiberiu Soare cu o pulsaţie interioarã plinã de elan. Am fi aşteptat însã o mai mare detaşare de stricteţea tactãrii care poate ar fi dat muzicii o afectivitate sporitã. Ultimele douã pãrţi au dat însã libertate fanteziei debordante.

Sonoritãţi camerale şi o muzicã mai puţin obişnuitã au umplut Sala Capitol într-un concert dedicat compozitorului francez *Olivier Messiaen.* Un grup de timişoreni alcãtuind cvartetul ATEM, format de Cristina Constantin-vioarã, Cosmin Hârţoian-clarinet, Alexandra Guţu-cello şi Victor Andrei Pãrãu-

https://biblioteca-digitala.ro

pian au impresionat de a dreptul prin seriozitatea şi eleganţa prezentării amplei lucrări concepute în 8 părţi de renumitul muzician: *Quatuor pour la fin du Temps.* - o muzicã spiritualã, imaterialã parcã, sub influenţa apocalipsei din viziunea credinţei. Instrumentiştii şi-au etalat vituozitatea dar mai mult latura interpretativã, capacitatea interiorizării expresiei muzicale.

Dupã 1 mai, manifestãrile festivalului au primit parcã o diversitate în plus cu o orientare spre creaţii mai puţin frecvente în repertoriul îndeobşte uzitat de filarmonici. Începutul a fost fãcut de un adevãrat spectacol multimedia datorat muzicii lui J.S.Bach prin filtrul componistic al lui *Adrian Enescu* şi al realizării interpretative a lui Zoli Toth. Alãturi de cunoscutul percuţionist, au fost incã 3 instrumentişti şi cei care au asigurat proiecţiile adecvate în 3D. Spectacolul intitulat *Bach în showbiz* ne-a adus în faţã într-o formã în care ritmul este cel predominant, fragmente melodice din creaţia marelui cantor de la Leipzig prin filtrul contemporanilor noştrii absorbiţi de misiunea pe care o îndeplinesc de creator şi interpret de realã notorietate. A fost de apreciat iscusinţa, virtuozitatea şi dãruirea cu care au ştiut sã câştige admiraţia spectatorilor.

Tot percuţia a asigurat continuarea manifestãrilor Festivalului. De data aceasta a venit rândul elevilor de la clasa de percuţie a profesoarei Alina Jumuga-Cuibaru reuniţi în Ansamblul SPLACH. Cu un şir de creaţii de dincolo de graniţele ţării noastre, ei au dovedit capacitatea abordării unui repertoriu exigent şi variat capabil sã stârneascã aprecierea şi interesul celor din salã. În partea a doua a concertului a evoluat pe estrada de concert a sãlii Capitol, orchestra Colegiului de Artã „Ion Vidu” sub conducerea tânãrului Cezar Verlan de la Facultatea de muzicã a Universitãţii. Orchestra a sunat destul de bine şi omogen, mai ales în Uvertura *Il sinior Brischino* de G. Rossini sau în Aria *Non piu andrai* cu Ioan Brehuescu şi Dan Sãrãcuţi în prima parte din *Concertul pentru pian nr. 8 în Do major*, de W.A.Mozart, dar a fost deficitarã în *Gloria* de A.Vivaldi în care soliştii vocali au fost sub aşteptãri. Corul surprinzãtor de masiv, instruit de Lucian Oniţã, a fost cel care a onorat din plin realizarea interpretãrii.

https://biblioteca-digitala.ro

Un concert atractiv a fost desigur cel cu muzică din filme şi muzicaluri susţinut de Orchestra de suflători a filarmonicii condusă de Aurel Manciu fost trompetist în ansamblul timişorean care de mulţi ani activează cu succes în Germania îndeosebi în domeniul muzicii de fanfară. Sonoritãţiile puternice alternând cu momente lirice sau mai molcome au fost modelate cu deosebită intuiţie şi siguranţă, dublată de o precizie atotcuprinzătoare în redarea unor extrase şi aranjamente din opusile unui Andrew Liyoid Webber, John Williams, Klaus Badelt, Harold Arlen şi un bis de Franck Poursel, cunoscute nouă mai ales din coloanele sonore ale unor filme. Acelaşi concert a fost programat şi de Ziua Europei în Penitenciarul de maximă siguranţă timişorean.

Supremaţia ritmului, elementul primordial în muzică a fost şi ţelul concertului dirijat de olandezul Theo Wolters împreună cu Trio Contraste alcătuit din Ion Bogdan Ştefănescu (flaut), Doru Roman (percuţie) şi Sorin Petrescu. De la compozitori mai cunoscuţi ca F. Kreisler, Fr. Poulenc sau compatriotul nostru Cornel Ţăranu, de data aceasta prezent cu *Siciliana Blues,* la germanul S. Fink sau irlandezul Phill Coulter cu o captivantă Suită cu alternanţă am ajuns şi peste ocean cu cele *Two Sambas* de R. Gnatali a căror lucrări în interpretarea în această seară a fost remarcabilă.

Şirul concertelor ultimei săptămâni a început apoi cu evoluţia Orchestrei şi corului Facultăţii de muzică a Universităţii de Vest, ultima contribuţie a celor tineri, bine reprezentaţi în cadrul Festivalului. Conducerea muzicală a aparţinut dirijorului Petru Oschanitzki care a preluat iar ansamblul, contribuind în continuare la închegarea, creşterea şi evoluţia capacităţii formaţiei. Chiar dacă nu ni s-a oferit o lucrare doar pentru orchestră cele două opusuri concertante au fost edificatoare. Cu *Haydn,* celistul Cristian Chifan în *Concertul în Re major* sa străduit să învingă prin execuţia sa onorantă iar *Mozart*-ul pianistei Melitta Botezatu în *Concertul în La Major K.V.488* a fost chiar meritoriu. În partea a doua a serii a evoluat pe podiumul sălii Colegiului de Artă „Ion Vidu”, Ansamblul coral al Facultăţii condus de dascălul lor Cezar Verlan, cu un program de lucrări din domeniul muzicii de operă semnate de

https://biblioteca-digitala.ro

Leoncavallo, Mascagni, Verdi dar şi de *Gluck sau Mozart*. Plãcut surprinşi am fost de costumele pline de efect, dar piesele alese au depãşit uneori posibilitãţile reale ale formaţiei ţinând cont şi de inferioritatea vocilor bãrbãteşti. Cele douã piese din final sau corul sclavilor au fost totuşi la înãlţimea scontatã.

Ultimele trei manifestãri au dus şi la împlinirea acestei ediţii a Festivalului la care contribuţia duoului soţilor Gheorghiu şi cel al italienilor a fost hotãrâtor. Recitalul de pian la 4 mâini susţinut de Roxana şi Valentin Gheorghiu a cãror apariţie a fost mult aşteptatã de timişoreni a cuprins câteva pagini de muzicã clasicã şi romanticã şi un opus enescian, varianta scrisã chiar de compozitor a primei *Rapsodiei române*. Dacã *Sonata de Mozart* şi *Fantezia de Schubert* au sunat cu aplomb, hotãrâre şi o mare maleabilitate în redarea specificului fiecãreia, Dansurilor slave de *Dvorak* şi celor ungare de *Brahms* le-a lipsit puţin din exuberanţa şi vivacitatea lor. *Enescu* însã a dat din nou posibilitatea admirãrii capacitãţii interpretative a cuplului pianistic dar mai ales a maestrului care şi la vârsta asta mai oferã satisfacţii artistice.

Ansamblul italian de muzicã avagardistã L'ARSENALE format din cinci interpreţi dar şi creatori din oraşul Treviso a încheiat un şir de manifestãri cu lucrãri contemporane de la Messiaen cu cvartetul ATEM trecând prin *Duo-ul pianistic Dogariu* cu muzicã de creatori bãnãţeni, *Muzicã din musicaluri* cu suflãtorii Filarmonicii, până la ansamblurile de percuţie SPLASH sau PERCUTISSIMO, fãrã sã ocolim contribuţia lui *Adrian Enescu* în *Bach in Show Biz*- nl lui Zoli Toth, însumând 6 seri, mai mult de un sfert din întreg festivalul. Nu puţine au fost şi lucrãrile de compozitori autohtoni precum *Doina Rotaru* şi concitadinul nostru *Gabriel Mãlãncioiu* din ultimul concert. Evoluţia italienilor pe instrumente mai puţin uzitate, saxofonul tenor, chitara electricã sau clasicã, acordeonul, pianul preparat sau nu, sintetizatorul şi sampler-ul derivat şi folosirea a fel de fel de efecte, semãnând a tehnologizare mai degrabã, indicã şi evoluţia viitoare a artei sonore – sau nu?

Simfonicul de încheiere s-a anunţat de la început încã, drept un eveniment deosebit datoritã contribuţiei octogenarului pianist Valentin Gheorghiu cu soţia Roxana alãturi la al doilea

https://biblioteca-digitala.ro

pian şi prezenţa la pupitrul dirijoral a italianului David Crescenzi care la opera noastrã dar şi în centrele muzicale ale ţãrii s-a afirmat din plin ca un înzestrat fãuritor al unor interpretãri de referinţã. *Concertul pentru douã piane în do minor* de *Bach* a obţinut astfel o tãlmãcire plinã de valenţe. Dar în cele douã *Simfonii* fie cã e vorba de cea de *Prokofiev (nr. 1, Clasica)* sau *Beethoven (nr. 8),* preczria, rafinamentul şi capacitatea mânuirii ansamblului, chiar şi fãrã partiturã în faţã a dirijorului ne-au arãtat valoarea celui de la pupitru. Astfel cea de a XXXIX-a ediţie s-a încheiat – con brio – dupã cum a reacţionat şi publicul.

https://biblioteca-digitala.ro

ANIVERSĂRI

O importantă aniversare
Grigoraş Dinicu – 125 de ani de la naşterea vestitului violonist român din secolul XX

Al. I. Bădulescu

Recent s-au împlinit 125 de ani de la naşterea eminentului violonist român din secolul XX, GRIGORAŞ DINICU.

Din zecile de articole, eseuri, cronici muzicale etc. publicate în presa vremii din ţară şi străinătate de nume sonore ale literelor şi teatrului românesc (acad. Victor Eftimiu, teatrologul Ioan Massoff ş.a.), criticii muzicali şi muzicologii: Viorel Cosma, George Zbârcea, Harry Brauner etc., dar mai ales din excepţionalul volum FIGURI DE LĂUTARI ce a văzut lumina tiparului în anul 1960 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor – graţie inegalabilului om de ştiinţă muzicală, prof. univ. dr. Viorel Cosma, dhc al Universităţilor de Arte din Chişinău şi Iaşi, rezultă că în viaţa noastră muzicală din sec. XX, violonisul Grigoraş Dinicu a devenit un nume ce a intrat în legendă.

S-a născut în Bucureşti, într-o modestă locuinţă aflată în Strada “Sfinţilor” din Cartierul Scaune – rezervat lăutarilor bucureşteni.

Tatăl său – originar din Piteşti – a fost cunoscutul lăutar Ionică Dinicu, aplaudat în capitala ţării şi de către publicul din Franţa şi Rusia, bun coleg cu strălucitul violonist Sava Pădureanu (1848-1918) - mulţi ani lăutar al Ţarului Rusiei. Mama viitorului muzician Grigoraş Dinicu era fiica celebrului

https://biblioteca-digitala.ro

naist Angheluş Dinicu şi soră a reputatului violoncelist Dimitrie Dinicu (1868-1936), absolvent al Academiei de Muzică din Viena, dirijor - până în 1920 - al Orchestrei Simfonice a Ministerului Instrucţiunii Publice.

La câteva luni după ce Grigoraş a văzut lumina zilei, tatăl său - împreună cu naistul Angheluş Dinicu, a întreprins un răsunător turneu artistic în Franţa, cu ocazia inaugurării Expoziţiei Universale din Paris şi a maiestuosului Turn Eifel.

Aici, prin interpretarea a numeroase bijuterii ale muzicii populare – cu deosebire a unei capodopere a virtuozităţii muzicii populare româneşti – Ciocârlia, a uimit publicul parizian, precum şi vizitatorii prezenţi la expoziţia universală din diverse ţări ale lumii.

În anii şcolii primare, Grigoraş a cântat la unison cu ceilalţi copii de lăutari, în corul de copii al Bisericii “Scaunele Vechi” din cartierul în care locuia. Datorită tânărului violonist Trandafir - feciorul renumitului lăutar Dobrică, a cunoscut miracolul artei sonore.

Remarcând vocaţia de excepţie a micului său copil, tatăl i-a propus unui lăutar bătrân, Moş Zamfir, să-l iniţieze în tainele dificile şi complexe ale studiului viorii. În acei ani Grigoraş a învăţat să cânte la vioară unele dintre melodiile de largă popularitate în acea vreme: *Doina haiducului, Lume, lume, soro lume, Arde foc în Bucureşti* şi chiar inegalabila bijuterie a muzicii populare, *Ciocârlia.*

Mai târziu, când abia împlinise 13 ani, a avut prilejul să asculte, pentru prima dată, muzică la gramofon, în casa din Bucureşti a unui muzician german, Rudolf Malcher, profesor la Conservatorul din capitală.

Apreciind talentul, capacitatea şi evidentul progres în studiul viorii, părinţii au izbutit să-l înscrie pe Grigoraş, în toamna anului 1902, la cursurile Conservatorului de Muzică din Bucureşti - clasele de vioară şi compoziţie. Aici, a beneficiat de îndrumarea maeştrilor Carl Flesch – violonist maghiar, profesor în acea perioadă la Conservatorul bucureştean, Rudolf Malcher şi Gh. A. Dinicu.

Întrucât condiţiile materiale ale familiei erau foarte reduse, pentru câştigarea existenţei, Grigoraş a început să

https://biblioteca-digitala.ro

cânte la diverse manifestări muzicale ocazionale, printre care şi la tradiţionalul "Târg al Moşilor" din Bucureşti.

În anul 1906, a terminat, cu brio, studiile la Conservatorul de Muzică. Examenul de absolvire a avut loc pe cea mai prestigioasă scenă de concerte a ţării – Ateneul Român, unde, în compania Orchestrei şi sub bagheta dirijorului Alfonso Castaldi (1874 - 1942), a interpretat, cu brio, Concertul Nr. 2 în si minor, opus 7 de Nicolo Paganini. Succesul a fost incontestabil, tânărul violonist fiind distins cu Premiul I.

La cererea repetată a publicului, violonistul Grigoraş Dinicu a interpretat câteva piese de referinţă din repertoriul violonistic internaţional: Scherzo - Tarantella, de H. Wieniawscai, sonata nr. 6 de I. S. Bach, după care, spre surprinderea asistenţei, şi propria sa creaţie din acel an, *Hora Staccato*, piesă care pe parcursul timpului i-a adus, fără echivoc, "gloria mondială".

După doi ani de practică în Orchestra Simfonică a Ministerului Instrucţiunii Publice, violonistul Grigoraş Dinicu a fost promovat şi în calitate de solist – concertist, interpretând concerte de vioară semnate de nemuritorii compozitopri: J.S. Bach, L. van Beethoven, Max Bruch, F.M. Bartholdy, **H. Wieniawscai** etc.

Pentru aprofundarea studiilor de specialitate – neavând suficiente condiţii financiare, Grigoraş Dinicu s-a angajat, în calitate de şef de taraf, la restaurantul – grădină de la Bufet (aflat la şosea) şi apoi, la renumitul local "Gambrinus" al nemuritorului scriitor I.L. Caragiale, unde cânta, în fiecare seară, cucerind întreaga asistenţă. "*Cine ascultă vioara lui Grigoraş aude şi vede în acelaşi timp muzica",* scria renumitul poet Alexandru Vlahuţă. Într-una din seri, marele I.L.Caragiale îl solicita, zicând: "*Grigoraş, băiete, să-mi cânţi tu mie o ciocârlie".*

În aceste noi condiţii - din punct de vedere material, Grigoraş Dinicu îşi continuă studiile de specialitate, cu reputaţii profesori de vioară: Vasile Filip şi Cecilia Nizulescu – Lupu, reuşind să aprofundeze dificile partituri ale repertoriului violonistic internaţional.

Din 1913, Grigoraş Dinicu, în baza unui contract cu restaurantul patronului Ionică Enescu, va fi prezent în viaţa

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală bucureşteană timp de 22 de ani. Printre cunoscuţii oameni de cultură şi artă care au ascultat superbele sale "concerte" – din programul cărora au făcut parte opusuri de referinţă din repertoriul clasic, muzicii de cameră, muzicii de café – concert şi o seamă de bijuterii ale muzicii populare româneşti, se numără George Enescu, scriitorii: Victor Eftimiu şi I. Al. Brătescu-Voineşti, artistul Tony Bulandra ş.a.

Remarcat de politicianul Victor Filotti, Grigoraş Dinicu a fost invitat la Budapesta şi prezentat celui mai renumit lăutar al Ungariei, supranumit "Prinţul Lăutarilor", Lacz Laczi. Ascultându-l pe Grigoraş Dinicu, prinţul lăutarilor maghiari a precizat: *"Dacă eu sunt prinţul lăutarilor, românul ăsta pare să fie un adevărat rege al lor".*

În anii Primului Război Mondial, urmând exemplul celui mai mare muzician român, George Enescu, Grigoraş Dinicu a cântat în numeroase saloane ale spitalelor în care se aflau internaţi răniţii din acea groaznică conflagraţie mondială. Apoi, în perioada 1920 – 1923, Grigoraş Dinicu se afirmă puternic pe plan internaţional, cântând, cu orchestra proprie, în cele mai prestigioase restaurante din Londra, Monte Carlo, Paris, Belgia etc. "A întreprins răsunătoare turnee artistice în: Franţa, Austria, Polonia, Germania, Anglia, SUA, Olanda, Belgia, Grecia, Rusia" (Viorel Cosma, op.cit.).

La una dintre seratele de la Hotelul Ambasador din Paris, după ce a ascultat interpretarea excelentă a cunoscutei piese "Ciocârlia", cel mai vestit muzician şi violonist american, Jascha Heifetz (1901 - 1987) i-a cerut permisiunea să transcrie Hora Stacatto, drept piesă de concert, pe care marele violonist american a prezentat-o, cu deosebit succes, într-un concert susţinut la Viena în 1932, cu prilejul sărbătoririi a 200 de ani de la naşterea eminentului muzician J. Haydn.

În 1932, violonistul concertist Grigoraş Dinicu revine în ţară şi în următorii cinci ani este programat în calitate de solist pe scena Ateneului român. În compania filarmonicii bucureştene, sub conducerea eminentului şef de orchestră George Georgescu, dar şi împreună cu Orchestra Radio - dirijori Alfred Alesandrescu şi Egizio Massini, a interpretat concertele pentru vioară semnate de F.M. Bartholdy, L. van

https://biblioteca-digitala.ro

Beethoven, J. Brahms, Max Bruch etc., iar alături de concert-maestru Filarmonicii bucureştene, violonistul Alexandru Teodorescu, Dublu concert în re minor de J.S. Bach, sub bagheta reputatului şef de orchestră, Ionel Perlea (februarie 1936) etc.

În 1937, Grigoraş Dinicu şi remarcabilul său taraf participă la Expoziţia Universală de la Paris, unde seară de seară prezintă concerte aplaudate şi elogiate de publicul parizian, dar şi din alte ţări europene. Ulterior, în Capitala ţarii, este angajat concert - maestru al Orchestrei Simfonice "Pro-Arte", condusă de renumitul violoncelist, dirijor şi profesor George Cocea.

Pentru întreaga sa activitate, în anul 1939 a fost sărbătorit în Bucureşti, cu ocazia aniversării a 50 de ani de la naştere. De data aceasta, violonistul Dinicu a interpretat Concertul în Mi major de J.S. Bach şi Concertul în Re major pentru vioară şi orchestră de L. van Beethoven. Tot în acel an, este propus să participe cu formaţia sa la Expoziţia Mondială de la New York. Împreună cu celebra solistă Maria Tănase a cântat, aici, timp de patru luni, entuziasmând publicul american, dar şi alţi iubitori ai artei sonore aflaţi în această mare metropolă a lumii.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Grigoraş Dinicu continuă a fi prezent - cu orchestra sa - în spitalele în care se aflau răniţii, dar şi pe scenele unor instituţii de cultură, susţinând concerte de binefacere, cu participarea altor mari artişti ai ţării (Constantin Tănase, Vasile Vasilache, Nae Roman, Maria Tănase etc).

În urma unui turneu întreprins în 1943 în marile oraşe Ankara şi Istanbul din Turcia, violonistul Grigoraş Dinicu, aplaudat îndelung - ca pretutindeni în lume, a suferit un accident vascular cerebral, "în urma căruia mişcările, în special cu mâna stângă, devin tot mai dificile". Totuşi, vestitul violonist a continuat să cânte la Restaurantul "Modern" din Sărindar, unde, cu regularitate, era ascultat de maestrul Ionel Perlea şi uneori chiar de genialul George Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro

În 1946 a avut fericirea să-l întâlnească pe legendarul violonist al secolului XX, Yehudy Menuhin, moment în care a cântat, pentru ultima dată, celebra piesă "Ciocârlia".

Accidentul vascular cerebral suferit în 1943 în turneul din Turcia a fost urmat de o boală incurabilă, semnalată în 1947. În urma unor intervenţii chirurgicale, în ziua de 27 martie 1949, marele violonist Grigoraş Dinicu a plecat într-un lung şi nesfârşit turneu, în lumea astrelor. Rămăşiţele sale pământeşti se află la cimitirul "Pătrunjel" (în prezent "Reînvierea"). La slujba de înhumare au participat toţi renumiţii lăutari din Bucureşti, dar şi din ţară, printre care şi marea orchestră populară "Barbu Lăutaru", condusă de artistul poporului Ionel Budişteanu, care a interpretat Hora Staccato.

În moştenirea lăsată de acest eminent muzician român - pe lângă numeroasele emisiuni şi înregistrări radio - se află partiturile unor remarcabile creaţii de excepţie care fac parte din patrimoniul muzicii populare româneşti: *Hora Octava, Sârba lui Jenică, Hora Lăutarilor, Souvenir de Monte Carlo, Hora de Concert în fa diez minor*, precum şi *Sârba şi Hora la Teiş, Sârba expoziţiei de la Paris, Hora de la Chiţorani* şi nu în ultimul rând, *Hora Staccato* etc.

Excelenta piesă Horă Staccato a impresionat o seamă de compozitori din întreaga lume, printre care şi pe reputatul pianist, compozitor şi dirijor bulgar Panciu Vladigherof, care a orchestrat acest opus de excepţie pentru Orchestră simfonică.

Studiind, în profunzime, viaţa şi opera acestui mare artist al arcuşului din secolul XX, ilustrul om de ştiinţă muzicală şi prof. univ. dr. Viorel Cosma, în volumul amintit "Figuri de lăutari" menţionează următoarele: "*Grigoraş Dinicu s-a bucurat de aprecierea şi de dragostea publicului larg, precum şi de consideraţia celor mai de seamă muzicieni ai noştri. Căci a cânta sub bagleta lui George Georgescu sau Ionel Perlea, a fi preţuit de membrii Orchestrei Filarmonice, a te bucura de cronici elogioase nu este puţin pentru un "lăutar". Iar a fi preţuit de Heifetz, Casals, Menuhin, Elman, Thibaud este o recunoaştere la care aspiră chiar cele mai autentice valori muzicale mondiale".*

https://biblioteca-digitala.ro

În semn de preţuire a îndelungatei şi excepţionalei sale activităţi concertistice, ilustrul maestru al arcuşului Grigoraş Dinicu a fost distins cu importante ordine ale statului român, printre care: Coroana României în grad de ofiţer (1927), Steaua României în grad de cavaler (1932), Medalia *Bene - Merenti* etc., precum şi cu importantele titluri: Ofiţer al Academiei Franceze şi Oficier d instruction Publique (1937).

Fie ca aceste modeste gânduri să constituie un binemeritat omagiu adus acestui nemuritor violonist român – la împlinirea a cinci sferturi de veac de la naşterea sa - pe care presa de specialitate din Turcia şi formaţia Anatolia l-a denumit "*cel mai bun violonist al secolului XX, un adevărat zeu mitologic".*

https://biblioteca-digitala.ro